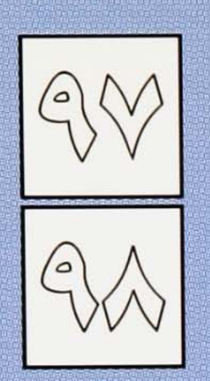




العدد ٩٧ - ٩٨ - ديسمبر ٢٠٠١م - يناير ٢٠٠٢م

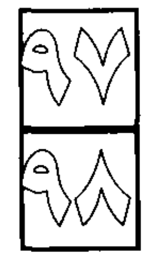
الغذامي الناقد

قراءات في مشروع الغذامي النقدي

تحرير وتقديم

د. عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل

بسم الله الرحمن الرحيم



كتاب الرياض

الغذامي الناقد

قراءات في مشروع الغذامي النقدي

تحرير وتقديم

الدكتور عبدالرحمن بن إسماعيل السماعيل

ⓗ مؤسسة اليمامة الصحفية، ١٤٢٢هـ
فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر
السماعيل، عبدالرحمن بن اسماعيل
الغذامي الناقد: قراءات في مشروع الغذامي النقدي. ـ الرياض.
٥٧٦ ص ١٤،٥X٢١،٥ سم ـ (كتاب الرياض: ٩٧/٩٨)
ردمك: ٩ - ٠١ - ٨٧٧ - ٩٩٦٠ (مجموعة)
٥ - ٠٣ - ٨٧٧ - ٩٩٦٠ (ج ٢)
١ ـ الأدب العربي ـ نقد ـ السعودية ٢ ـ الغذامي، عبدالله بن محمد بن عبدالله
أ ـ العنوان ب ـ السلسلة
ديوي ٨١٠،٩٩٥٣١ ٢٢/٤٥٥٢
رقم الإيداع: ٢٢/٤٥٥٢
ردمك: ٩ - ٠١ - ٨٧٧ - ٩٩٦٠ (مجموعة)
٥ - ٠٣ - ٨٧٧ - ٩٩٦٠ (ج ٢)

رسم الغلاف: رحاب عبدالله الغذامي

٩٧/٩٨

الرياض

بسم الله الرحمن الرحيم

من هو الغذامي؟

لعل أصدق وصف يمكن أن يوصف به الدكتور عبدالله الغذامي هو ذلك الوصف الذي وصف به ولان بارت في الخطيئة والتكفير حين قال عنه «إنه وهب مقدرة خارقة على التحول الدائم والتطور المستمر فجعل ذاته اشارة حرة فخلاها دالا عائماً لا يحد بمدلول»، إنني لا أجانب الحق إذا قلت إن هذه الجملة المركزة انغرست في ذهن الغذامي منذ قراءته الاولى لرولان بارت في التحولات الدائمة، فعقد العزم على أن يكسر أي حد يمكن أن يحد من انطلاقته كإشارة حرة، أو يؤطره في اطار معرفي واحد بحيث يصبح كالرمز التجاري الثابت الدال على شركة معينة. هذا التأطير المعرفي، أو إن شئت قل الثقافي، يرفضه الغذامي جملة وتفصيلا؛ ولهذا فاننا نجده مغرماً إلى حد الهيام بالمفاجآت التي تجعل القارئ مشدوهاً أمام قدرته على التخفي، أو اخفاء ما لديه، لائماً نفسه على عجزه عن التنبؤ بما يمكن أن يقدمه. هذه الصفة (الزئبقية) عرفها كل من كتب عنه وعن مشروعه الثقافي، فالغذامي لا يمكن أن يمكث في مكان واحد زمناً طويلا، وحين تطمئن

إلى وجوده في مكان ما، فإنك تفاجأ به في مكان آخر. وفي ورقة جادة كتبها الباحث البحريني الأستاذ محمد البنكي للحلقة النقاشية حول مشروع الغذامي الثقافي المعقودة في البحرين في شهر مايو ٢٠٠١م يلتقط الباحث هذه الميزة لدى الغذامي ويجعل عنوان ورقته **(قراءة في نموذج للتسويق الثقافي/ الغذامي بوصفه مسوقاً)** يقول الأستاذ البنكي عن الغذامي: «إنه في تطلعه الذكي لاستحواذ نصيب أكبر من السوق يتدفق في الأداء من الأعلى والأسفل وأفقياً: من خلال الكتاب، والمقالة، واللقاء الصحفي، والندوة والسجال.. الخ والمواضيع التي يختارها الغذامي تبعاً لمقام الطرح تترك الانطباع بأن الثيمية تتناسب بشكل لافت مع مقتضيات المقام، ووسط التلقي، وقناة التوصيل؛ فهو في السعودية حيث تحولت بعض ألعاب ورق الكوتشينة إلى ظاهرة ترفيه اجتماعية لافتة يتحدث عن (البلوت) وفي ملتقى مهرجاني غاص بالشعراء في تونس يتحدث عن موت النقد الأدبي، وفي حدث آخر مع طلبة اللغة والنقد والنقاد الشباب في البحرين يتحدث عن الخلاف بين الفرق المذهبية في التاريخ الإسلامي وإمكان الحوار حول هذا الموضوع، وفي الكويت، حيث برزت مجلات السولوفان والرفاهية الشكلية، يتحدث عن الصحافة الخليجية والتعليق الرياضي والشعر النبطي، وفي جريدة الحياة، ذات الهوى اللبناني يطرح سلسلة مقالات عن رجعية أدونيس.

هذا هو الغذامي الذي تقلقه توقعات قارئه فيعمل جاهداً للانتصار عليها بمفاجآت تثير دهشته وإعجابه. وما بين يدي القارئ في هذا الكتاب قراءات متعددة لمشروعه النقدي، ومشواره الذي بدأه بالخطيئة والتكفير، فملأ به الدنيا وشغل الناس منذ منتصف الثمانينيات

وحتى هذه اللحظة. هذه القراءات جاءت لتثبت أن الغذامي أصبح رمزاً من رموز الثقافة العربية على امتداد خارطة العالم العربي. وهذه القراءات ما هي إلا جزء من قراءات متعددة لمشروعه الثقافي صدرت في الخليج العربي وشمال أفريقيا، وهو بهذا يصبح محوراً من محاور الوحدة العربية التي ظلت مشروعاً مؤجلاً في عقولنا العربية.

إن القارئ العربي الذي يقرأ للغذامي ويقرأ عنه سوف يجد بين دفتي هذا الكتاب لوحة فسيفسائية مشكلة وملونة بكل ألوان الطيف الغذاميّ الذي بدأ تشكله بالخطيئة والتكفير، وما زال يتشكل، وسوف يظل يتشكل ما دام الغذامي يمتلك اللياقة الإنتاجية التي وصفها محمد البنكي «بأنها أحد أسرار النجاح في خططه التسويقية».

لا أريد في هذا التقديم أن أختزل ما قاله الكتّاب بين دفتي هذا الكتاب فأعيدَه بصورة قد تدفع القارئ إلى الاستغناء بها عن قراءة تلك القراءات الرائعة والاستمتاع بها، فأجني على القارئ والكاتب والكتاب، ولا أضيف شيئاً جديداً. والقارئ سوف يرى، بعد قراءة هذا الكتاب، جانباً واحداً من صورة الغذامي، وهو الجانب النقدي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس. ومن حق قارئه، الذي أحبه وأعجب به، أن يرى الجانب الإنساني الذي يمثله عبدالله بن محمد الغذامي المولود في مدينة عنيزة عام ١٩٤٦م. هذا الجانب لا يعرفه إلا من التصق به وخالطه بحياته العادية واليومية، وهم نفر قليل، وأزعم أنني واحد من هؤلاء النفر؛ لهذا، فقد رأيت أن أضيف إلى هذه القراءات الرائعة قراءة خاصة لبعض الجوانب الشخصية في حياة الغذامي والتي تشكل جزءاً من سيرته الذاتية.

معرفتي بالغذامي تمتد جذورها إلى مرحلة الطفولة في مدينة (عنيزة) حين بدأت الدراسة في المعهد العلمي هناك في السنة الاولى وهو في آخر سنة دراسية فيه، وكان ذا صوت مسموع في جنبات المعهد؛ فقد كان شاعراً ذا مشاركات شعرية ونشاط ثقافي يعرفه جميع أساتذته الذين جلس أمامهم على مقاعد الدراسة في المعهد. وقد كان ميولي للشعر بذرة صغيرة صغرَ سني في ذلك الوقت، وكنت أنبهر انبهاراً شديداً بكل شاعر، وأعجب بقدرته، وأحسده عليها، فشدني ذلك الشاب الشاعر المملوء حيوية ونشاطاً بمكانته بين أساتذته، وبما أسمعه منهم من كلمات الإعجاب به وبثقافته، ولم أكن أملك الشجاعة الكافية للاقتراب منه أو التعرف عليه، على الرغم من شغفي بالشعر ورغبتي في معرفة الكيفية التي ينظم بها الشاعر شعره، لا لجفوة به، ولكن لحياء طبعت عليه، ومازلت أعاني من بقاياه.

بعد سنة من التحاقي بالمعهد في عنيزة انتقل هو إلى الرياض لاكمال دراسته الجامعية فأصبحت لا أراه إلا خلال الاجازات الصيفية حين يأتي إلى عنيزة. وبحكم المجاورة في السكن ـ وأهل عنيزة كلهم جيران آنذاك ـ فقد كنت أراه دائماً مع والده رحمه الله، إما ممسكاً بيده في الطريق إلى المسجد، أو جالساً معه في سوق المدينة. وكان يعرفني وأعرفه ولكن لم يكن بيننا علاقة؛ لفارق السن بيننا. وحين انتقلت إلى الرياض لاكمال دراستي الجامعية كان هو قد أنهى دراسته وانخرط في سلك التعليم فترة ثم انتقل إلى جدة، وأخذت كل واحد منا هموم الحياة والدراسات العليا سنوات طويلة إلى ان التقينا أخيراً زملاء في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة الملك سعود في الرياض، فكان نعم

الزميل والصديق والمعلم.

والغذامي معلم بكل ما تحمله هذه الكلمة من أبعاد تربوية؛ فهو يعلم بسيرته وخلقه وتعامله، بمقدار ما يعلم بعلمه. وكل إنسان منصف يجلس مع الغذامي لا يملك إلا ان يرى نفسه تلميذاً أمام شيخ جليل ممن قرأنا عنهم في كتب السلف، لا تجده متعالياً على من أمامه، ولا متباهياً بعلمه وفهمه للأشياء، ولا تراه متعالماً بما لا يعلم، ولا يجد غضاضة من التعلم ممن هو أصغر منه سناً وعلماً، ولا يأنف أن يقول (لا أعلم) عن شيء لا يعلمه، أو أن يسأل عن شيء يجهله. تحدثه فتجده مطرقاً إطراقة تغريك به، وحين يحدثك فإنك لا تملك إلا ان تطرق اطراقة تغريك بنفسك، فتتمثل بقول المتنبي:

تعرف في عينه حقائقه كأنه بالذكاء مكتحل
أشفق عند اتقاد فكرته عليه منها أخاف يشتعل

يقسو أحياناً على بعض طلابه قسوة لي نصيب منها، ولكنها قسوة الوالد على أبنائه، متمثلا قول الشاعر:

فقسا ليزدجروا ومن يك حازماً فليقسُ أحياناً على من يرحم

وطلابه يعرفون عنه ذلك، ويدركون هدفه من تلك القسوة فيحترمونه إن لم يحبوه. يرى أن التعليم تربية بالقول والعمل، فلا يفصل بين سيرة المعلم وعلمه، وأذكر انه في أحد الفصول الدراسية أضطر للسفر منتصف الاسبوع دون أن يخبر طلابه بذلك فطلب مني الذهاب اليهم والاعتذار لهم عن غيابه المفاجئ، وتقديم المحاضرة بدلا عنه لئلا يعتقدوا أن ذلك إهمال منه، أو عدم اهتمام فيقتدوا به في مستقبل أيامهم مع طلابهم.

حين كان طالباً في المعهد العلمي في عنيزة، كان هو والأستاذ الشاعر محمد بن عبدالله السليم (صديق عمره) فرسي رهان في مضمار الثقافة والشعر في المعهد وخارجه، وكانا صديقين لدودين، إن جاز التعبير، يظهران الصداقة الحميمة ويضمران المنافسة الشديدة، فكسب المعهد من ذلك صوته وصيته آنذاك، وهما كسبا من هذه المنافسة العلم والثقافة، ومن صور المنافسة بينهما حين كانا طالبين ـ كما حدثني الغذامي ـ أنهما كانا يتنافسان على قراءة كتب التراث القديم، وكانا يذهبان إلى (المكتبة العامة) في عنيزة لاستعارة تلك الكتب، يقول الغذامي: «كنت حين أذهب لاستعير الكتاب ألقي نظرة على سجل الاعارات لاعرف الكتب التي استعارها محمد السليم، ومتى استعارها، ومتى أعادها، محاولا أن اتفوق عليه في كل شيء يتعلق بالقراءة، وبخاصة الوقت الذي يقضيه في قراءة الكتاب، وبهذه الطريقة استطعنا أن نقرأ كثيراً من الكتب مثل كتاب الأغاني، وكتاب نفح الطيب، وبعض الدواوين الشعرية. وكانت هذه منافسة صامتة على الرغم من معرفة كل واحد منا بها، وقد استفدنا منها كثيراً».

كان الغذامي جادا في ثقافته وقراءته، منظماً لوقته منذ ذلك الحين، وقد حدثني مرة انه وجد في كتاب (مروج الذهب للمسعودي) الذي اقتناه وقرأه حين كان طالباً في المعهد ورقة مكتوباً فيها ما يلي: (في هذا اليوم الأغر مر عام على بداية القراءة الجادة، ١٣٨٣هـ ـ ١٩٦٣م) وهذا التعليق البسيط بساطة تلك الأيام يبين مدى اهتمامه بجدية القراءة، وفرحته بذلك، بقدر ما يبين صلابته مع نفسه وأخذه إياها بالجدية منذ ذلك الحين، وقد استمرت معه هذه الجدية إلى يومنا هذا مما جعله يعزف عن كثير من متع الحياة التي يقبل عليها أقرانه،

فابتليَ منذ ذلك الوقت بالأرق الشديد فاستسلم له استسلام المؤمن بالله، حتى انه أحياناً يمضي عليه اليوم واليومان دون نوم أو راحة.

وفي الوقت الذي امتصت فيه هموم الحياة ومشاغلها الاستاذ محمد السليم فصرفته عن الشعر كما صرفت الكثيرين، نجد الغذامي يستطيع بإيمانه وصلابته وجديته أن يمتص هموم الحياة، ويتجاوز عقباتها باحثاً عن طريقه بين دروبها، فوجده في النقد لا في الشعر فاستطاع، بتنظيم الوقت، والقسوة على نفسه أن يحتل مكانة عالية فيه أهلته مرتين للحصول على جائزتين عربيتين، كانت الاولى جائزة مكتب التربية لدول الخليج العربية عام ١٩٨٥م، والثانية جائزة سلطان العويس ١٩٩٩م.

حين نشر كتابه (الخطيئة والتكفير) وثار حوله الجدل اشتريت نسختين، أهديت احداهما إلى الدكتور شكري عياد ـ رحمه الله ـ وحين قرأها قال لي: «انه يذكرني ببدايات طه حسين وما كان يثيره من جدل بين القراء».

وقد كثرت حوله الأقاويل وعانى معاناة شديدة من جراء الاتهامات التي كانت تلصق به بعد الخطيئة والتكفير، ولكنه كان مؤمناً بالله سبحانه وتعالى إيماناً قوياً يجهله أولئك الذين لا يعرفونه ويهاجمونه حسداً وافتراء. وكان ايمانه القوي وخشيته من الله وحده سبباً في قوة وقفته أمامهم وعدم خشيته منهم.

والغذامي كما عرفته رجل متدين جداً، وشديد الحساسية تجاه كل ما يمس عقيدته وإيمانه، يبني علاقاته دائماً على أساس من الإيمان والعقيدة، صافي السريرة، لا يعرف الحسد، ولا يحمل في قلبه حقداً

على أحد، قريب الدمعة في المواقف الإنسانية، سريع الخطو إلى مساعدة المحتاجين، لا يخذل من قصده لحاجة وهو قادر عليها، كثير الترحم على من أساؤوا إليه، وأحب هدية تهدى إليه، أو كلمة شكر توجه إليه، هي دعوة صادقة بالخفاء من قلب صادق.

الغذامي رجل لا يسوق نفسه أمام الآخرين، ويبتعد عن أي عمل يمكن أن يفهم منه ذلك، ولا يستغل مكانته وشهرته لمآرب شخصية، على الرغم من كثرة الفرص المغرية التي مازالت تعرض نفسها عليه، وتقرع بابه فيردها مطمئناً إلى حسن تصرفه، قانعاً بما قسم الله له، وأنا أعرف كثيراً منها، وأكثرها فرص مادية يستميت كثير من الناس للحصول على بعضها. يكره أن يتحدث عن نفسه خارج حدود مشروعه النقدي والثقافي، في وقت كثر حديث الناس عن أنفسهم والاعلان عنها، ولا أدل على ذلك من أن أحد الشعراء العرب الكبار المعروفين بعث إليه قصيدة عصماء تهنئة له بمناسبة حصوله على جائزة سلطان العويس فآثر حفظها لديه وعدم نشرها على الرغم من شرعية نشرها، وقد حاولت اقناعه بنشرها في احدى الصحف المحلية لمواكبة موضوعها لتلك المناسبة، ولكنه رفض بإصرار.

من الجوانب الخاصة في حياة الغذامي علاقته بوالديه وبره بهما: فقد انتقل من جامعة الملك عبدالعزيز في جدة إلى جامعة الملك سعود في الرياض؛ لقرب الرياض من مدينة عنيزة حيث يقيم والداه، وكان، ومايزال براً بوالده رحمه الله في مماته كما كان في حياته، يدعو له ويتصدق عنه ويعتبره مثلا أعلى له في الحياة، ويحكي لي دائماً كثيراً من القصص التي يرويها عن والده بإعجاب شديد وكيف أنه استفاد

منها في حياته. أما بره بوالدته، أمد الله بعمرها، فليس له حدود، وأمتع أوقاته تلك الأوقات التي يقضيها معها في عنيزة، وهو كما يقول، يعود طفلا أمامها فيستمتع في كل ثانية معها بإحساس الطفولة، وأذكر أنه قطع رحلة رسمية خارج المملكة في شهر ذي القعدة من عام ١٤١٧هـ وحين سألته عن سبب ذلك قال إنه سوف يحج بوالدته هذا العام ويخشى أن يتأخر عليها، فأكبرت منه هذا البر، ولم استكثره على رجل مثله.

كل ما ذكرته من جوانب مضيئة في شخصية الغذامي لا يعني أنه إنسان لا يخطئ فكل ابن آدم خطّاء. والذي لا يخطئ هو الذي لا يعمل أبداً، والذي يعمل هو أكثر الناس عرضة للأخطاء، والغذامي أول من يعرف ذلك، وهي من مبادئ التربية لديه.

ويشجعني موضوع هذا الكتاب أن أورد أبياتاً تندرج في سياقه الاحتفالي من قصيدة كتبتها تهنئة له حين حصل على جائزة سلطان العويس عام ١٩٩٩م ونشرتها في جريدة (الرياض)، وهي أبيات تلخص جزءاً من سيرته الذاتية والفكرية التي تحدثنا عنها وتحدث عنها الكتّابُ المشاركون في هذا الكتاب:

حررت نفسك من قيود رغابها ... ورغبت عن شهواتها متخيرا
ورفعتها عن درب كل دنيئة ... وبقيت في أجواء علمك (قيصرا)
فغدوت في قمم الثقافة رائدا ... ومشيت بين دروبها متبصرا
لغة الحداثة، إذ ملكت زمامها ... لم تنسك (التكوير والمدثرا)
فكسوت (ريفاتير) جبة (حازم) ... وجمعت (بيل) بساحة و(الازهرا)
فبدا (ابن جني) في المجامع حاضرا ... يروي (لنعُّوم) غريب (الشنفري)

حـلـقتّ فـي أفـق الـثقـافـة بـينـمـا   ألـفٌ وراءك يـرجـعـون الـقـهـقـرى
وقفـوا، وما حـسّ الزمان بـخطـوهم   ومـضـوا يـعـيدون الـكـلام مـكـررا
ومضـيتّ، يومُـك ليس يـشبه أمـسّه   مـتـجـدداً مـتـبـصـرا مـتـفـكـرا
هـمٌّ الـتـجـدد فـي حـيـاتـك هـمـةٌ   قـايضـتـهـا بألـذ مـا وهـب الكـرى

أرجو أنني قد وَفَيْت للقارئ الكريم الذي أرى أن له الحق في معرفة بعض الجوانب الخاصة في حياة الغذامي التي لا تكشفها كتاباته وإبداعاته. كما أرجو أنني قد وفيت لعلاقتي بالغذامي نفسه، حين قدمت لقارئه الشيء الذي أوجبته عليّ تلك العلاقة.

وواجب الوفاء يدعوني أيضاً إلى أن أقدم الشكر الجزيل إلى كل من ساهم بقلمه في هذا الكتاب، وإلى كل من وقف وراء إخراجه بصورته النهائية، وأخص بالشكر الدكتور عبدالعزيز السبيل الذي كان له اليد الأولى والطولى في إعداد هذا الكتاب منذ أن كان فكرة حتى وصل إلى مراحله النهائية.

نسأل الله التوفيق والسداد.

عبدالرحمن السماعيل

الرؤية والمنهج لدى الغذامي

د. إدريس بلمليح*

تقديم:

الأستاذ الدكتور محمد عبدالله الغذامي وجه بارز للثقافة والفكر العربيين في مرحلتهما الجديدة. مرحلة التساؤلات الكبرى حول الهوية والعولمة والتعايش والحوار بين الحضارات.

من قرية عنيزة البسيطة الهادئة والبعيدة عن مراكز الصخب والمدنية والعصرنة، خرج الغذامي الى العالم لتواجهه اسئلة الحضارة المعاصرة بكل صدماتها وتحدياتها.

عرف الغذامي بفطرته النبيلة ان الطريق الصحيح الى هذه الحضارة الانسانية الشاسعة انما هو المعرفة.

رأى ذلك بعيني طفل بريء ولد في قرية صغيرة من قرى المملكة

* أستاذ في كلية الآداب جامعة الرباط ـ المغرب

العربية السعودية، مملكة الصحراء والعروبة والاسلام. ثم مملكة البترول وتأسيس الدولة الحديثة التي لابدلها من ان تنخرط ضمن الصراع العالمي من اجل الموقع والهوية والاستمرار التاريخي. لم تعد المملكة رمزاً حضارياً عريقاً للاسلام والعروبة فقط. اي مجالاً لنبوغ علماء الدين واللغة والاصول والفقه، بل اصبحت بحكم النهضة الحضارية التي عرفتها بعد استقرار دعائم الدولة الحديثة رمزاً آخر لنبوغ عبقريات جديدة في العلوم الجديدة. ومن هنا كان التكوين صعباً وكانت المسؤولية أصعب.

على الغذامي كرفاقه تماماً ان يستوعبوا حضارة السلف الصالح، كما عليهم ان ينفتحوا على العالم الشاسع الذي يحيط بهم.

فكانت رحلة المعرفة من الرياض الى لندن. ثم رحلة التدريس وتعميق الاسئلة في جامعة الملك عبدالعزيز وجامعة الملك سعود وفي عدد من جامعات الولايات المتحدة الأمريكية.

إن الغذامي نسيج متفرد للحوار بين الحضارات. فهو عالم تراثي ومعاصر في منهجه، اصيل وجريء في مقارباته، يتسع صدره لكل ما هو جديد، ولا يتنازل عن ذرة من ذرات مقومات حضارته العربية والاسلامية.

I ـ الرؤية والمنهج:

يعمل د. عبدالله الغذامي على طرح الأسئلة الكبرى التي يعالجها وفق منهج يصح تسميته بما بعد الحداثة، او الحداثة الجديدة.

ويتلخص ذلك في الاعتقاد الراسخ بأن العالم في مجمله

علامات يجب البحث عن انساقها العامة وفلسفة ممارسة هذه الانساق .

لقد كانت البنيوية لدى بارت فلسفة دراسة نظام العلامات . في حين صارت لدى جاك ديريدا تفكيكاً او تشريحاً لهذه العلامات ، وذلك لمعرفة الانظمة اولاً ، ثم طرق ممارسة هذه الانظمة ، وكذا تحكمها في الكائن البشري ، ثم ما يكمن خلف النظام والممارسة والتحكم من لا وعي فلسفي واخلاقي يشكل حضارة الشعوب وتاريخها .

إن المفكر عبدالله الغذامي وجه عربي بارز للرؤية التشريحية في الفلسفة المعاصرة . ولكن اهم ما يميزه عن اصحاب هذا المنهج في التفكير هو كونه المثقف العربي المتشبث بتراثه وتاريخه الى أبعد حد ممكن .

ولذلك وجب النظر في كتابته من منطلقين اثنين متكاملين وواضحين هما :

أ- التفتح على العالم المعاصر والعمل على استيعاب معطياته الكلية وثقافاته المختلفة .

ب- الانفتاح على التراث العربي والاسلامي ومحاولة سبر أغواره لبنائه بناء فلسفياً وحضارياً جديداً وأصيلاً في الآن نفسه .

إن الالتزام العلمي بحدود منهج معين لا يعني بالضرورة الانفصال التام عن غيره من المناهج السابقة او المقاربات اللاحقة ، اذ نلاحظ في كل ممارسة علمية انواعاً من التداخل بين المفاهيم والتصورات بما يؤكد ان الحقيقة العلمية هي بالضرورة حقيقة نسبية تعالج الاجزاء المفرقة في إطار كليات محدودة لابد من أن تظل هي نفسها آليات نسبية .

ولذلك فإن الأستاذ الغذامي حين يتبنى المنهج التشريحي والرؤية التفكيكية يظل مخلصاً كما هو الامر تماماً بالنسبة لديريدا وليتش وغيرهما للمفاهيم التي تأسست المقاربة التجزيئية للنصوص وفق معطياتها.

إننا لا نستطيع ان نمارس منهجاً علمياً صميماً بنقض او تقويض مجمل ما أسسته مناهج اخرى سابقة له او محايثة. بل نزعم ايضاً ان التفكيكية انما هي مرحلة علمية متداخلة الى أبعد حد ممكن مع التشييدية.

فوجب في ضوء هذه الملحوظات العامة أن نؤكد على استفادة الغذامي من:

١ ـ البنيوية، وخاصة لدى بارت.

٢ـ الشعرية لدى جاكبسن.

٣ـ الأسلوبية او البلاغة الجديدة.

ثم في:

٤ـ المجاوزة وبناء التشريحية:

أ ـ سوسير.

ب ـ جاكبسن: الوظيفة الشعرية.

ج ـ مفهوم الكتابة ـ الأثر ـ النص ـ التناص.

وبما أن الأمر يتعلق أصلاً بالمجاوزة فإنه لابد من أن نشير مبدئياً إلى أن الاستفادة من البنيوية ومن شعرية جاكبسن وكذا من الأسلوبية الحديثة ستكون لدى الغذامي وغيره من التفكيكيين المعاصرين استفادة

جزئية تقصد إلى الاستيعاب والتجاوز أكثر مما تقصد إلى تطبيق المفاهيم أو تحيينها في إطار جديد.

إن أهم ما استوعبه الغذامي من البنيوية هو مفهوم النص ومفهوم التناص.

يقول:

«. . . وكل نص هو حتماً: نص متداخل Intertext وهذه المداخلة تتم مع كل حالة إبداع لنص أدبي، ولا وجود للنص البريء الذي يخلو من هذه المداخلات. ولذا قالت (جوليا كريستيفا): (إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكل نص هو تسرب وتحويل لنصوص أخرى)».

فنلاحظ أن مفهوم العلاقات ومفهوم الوحدات المكونة اللذين هما مفهومان بنيويان صميمان قد وصلا إلى حدهما الأقصى بأن أصبحا أصل الجنس الأدبي برمته. إذ في الوقت الذي أسس فيه البنيويون مفهوم البنية وأنها وحدات مكونة لمجموعة من العلاقات المتبادلة، واعتبروا في ضوء ذلك أن النص بنية ذات مستويات مخالفة ومترابطة، طعم أصحاب نظرية التناص ذلك بمفهوم أكثر شمولية، فاعتبروا النص نفسه وحدة مكونة ذات علاقات مع غيرها من الوحدات التي هي النصوص السابقة. وقد تبنى د. عبدالله الغذامي هذا المفهوم في آخر ما آل إليه من تطور علمي معاصر.

أما عن الإفادة من الشعرية والأسلوبية فإن الأمر يتعلق لديه بأمرين اثنين أساسيين هما:

١ـ تبني نظرية العناصر الستة للتواصل كما هي لدى جاكبسن.

٢ـ الأخذ ببعض المفاهيم التي تندرج بشكل عام في إطار علاقات المشابهة وعلاقات المجاورة أو المحور العمودي والمحور الأفقي.

ولكن استيعاب هذه المفاهيم والعمل على مجاوزتها في إطار نظري جديد هو ما يميز التجربة المنهجية الناضجة لدى الأستاذ الغذامي. ويكفي لنقيم الدليل على ذلك بأن ننظر في بعض معالم البناء النظري لديه من خلال قوله مثلاً:

«ومن هنا جاءت (التشريحية) لتؤكد على قيمة (النص) وأهميته، وعلى أنه هو محور النظر حتى قال ديريدا: (لا وجود لشيء خارج النص ولأن لا شيء خارج النص فإن التشريحية تعمل ـ كما يقول ليتش ـ من داخل النص لتبحث عن (الأثر) وتستخرج من جوف النص بناه السيميولوجية المختفية فيه، والتي تتحرك داخله كالسراب.

والقراءة التشريحية قراءة حرة ولكنها نظامية وجادة، وفيها يتوحد القديم الموروث وكل معطياته مع الجديد المبتكر وكل موحياته من خلال مفهوم (السياق) حيث يكون التحول. والتحول هو ايحاء بموت وفي نفس اللحظة تبشير بحياة جديدة. وعلى ذلك فإن النص يقوم كرابطة ثقافية ينبثق من كل النصوص ويتضمن ما لا يحصى من النصوص. والعلاقة بينه وبين القارئ هي علاقة وجود، لأن تفسير القارئ للنص هو ما يمنح خاصيته الفنية. ولكن التفسير ليس حدثاً أجنبياً على النص فهو ينبع من داخله، ولذا قال دي مان يصف العلاقة بين النص والتفسير: (يعتمد التفسير اعتماداً مطلقاً على النص كما أن النص يعتمد اعتماداً مطلقاً على التفسير)» (الخطيئة والتكفير، ص: ٥٨ ـ٥٩).

فنلاحظ :

أ ـ أن النص بنية مغلقة ذات نظام داخلي .

ب ـ أنها بعد كونها كذلك تصبح من خلال (السياق) بنية منفتحة ذات علاقات مختلفة بغيرها من النصوص التي تخضع للنظام البنيوي نفسه .

ج ـ أن القارئ ذو حضور قوي وفعال في إطار من التعالق الذي ينعكس في عملية التفسير .

وهو ما يمكننا من أن نستخلص بأن مفهوم الأثر يتأسس انطلاقاً من هذه المستويات الثلاثة في فهم النص الأدبي .

ولكن أهم ما استطاعت التشريحية أن تجاوز به البنيوية والشعرية والأسلوبية ، هو كونها نظرت إلى النص على أساس أنه أثر مكتوب .

ومعناه أن البنيوية تأسست بحسب مفهوم الكلام لدى علماء اللغة ، كما أن شعرية جاكبسن عدا أخذها بمفهوم الكلام ، استندت إلى المنشودات الشعبية لتنظر في المظاهر الشعرية للقول الفني ، ثم إننا لا نكاد ننسى بأن البلاغة الأوروبية والأسلوبية أيضاً تأسستا وفق مفاهيم تستند إلى الخطابة في مظهرها الإلقائي .

في حين أن التفكيكية عملت باستمرار على مجاوزة المظهر الصوتي للغة ، وأسست مفهوم الأثر بحسب بعده المكتوب ومظهره الإبداعي والفني . ولذلك فإنها حين أخذت بمفهوم البنية إنما أرادت أن تجعل من النص أثراً إبداعياً مكتوباً يتميز بعلاقات داخلية في هذا المستوى ، ثم إنها أدخلت هذا الأثر في إطار تناصي من هذا المستوى أيضاً . كذلك فإنها حين استحضرت قطب القارئ إنما استحضرته على

أساس تفاعله مع أثر مكتوب بالدرجة الأولى.

ومن هنا نعتبر أن الغذامي واحد من العلماء الذين انخرطوا ضمن هذا التيار العالمي الجديد الذي هو ما بعد البنيوية، أي ما بعد الحداثة إذا صح أن هناك فلسفة لما بعد الحداثة.

II ـ محاور الممارسة:

١ـ النقد الأدبي:

أ ـ يصح اعتباره مجال التخصص الدقيق. ولذلك فإن المنهج ينعكس في هذا المجال بشكل حيوي وفعال إلى أبعد حد ممكن. يقول: «ولقد جاءت هذه المقالات استجابة لأسئلة تتوارد علي منذ صار مشروعي الثقافي مرتبطاً بمنهجية نقدية واضحة المعالم، وتقوم هذه المنهجية على (النقد الألسني) أو (النصوصية) معتمداً بذلك على ما يعرف بنقد ما بعد البنيوية، وهو عندي نقد يأخذ من البنيوية ومن السيميولوجية ومن التشريحية منظومة من المفهومات النظرية والإجرائية تدخل كلها تحت مظلة الوعي اللغوي بشروط النص وتجلياته التكوينية والدلالية». (ثقافة الأسئلة: ص: ١٠).

نستخلص أن اللسانيات (Saussure) والبنيوية (C.L. Strauss) والسيميولوجية (Barthes) والتشريحية (Jaques Derride) ونترجمها في المغرب: التفكيكية)، هي المرجعية الشمولية لدى الغذامي. إنه المثقف العربي المنفتح على آخر ما تطورت إليه فلسفة المناهج المعاصرة.

فإن سئل عن أن مصدر هذه المعرفة مصدر غربي وأن في ذلك مدعاة للحيطة والريب، أجاب بكل بساطة أن السلف الصالح عرف

هذا التفتح نفسه، بل عمل على الأخذ به والتشجيع عليه، يقول: «. . . فهي معرفة تصدر عن ثقافات أخرى ذات سياقات مختلفة. ولقد جرب المفكرون العرب وجوها من التعامل مع هذه المصادر. مثلما أن لسلفنا الصالح وجوها مماثلة حينما تعاملوا مع اليونان وفلسفاتهم» (ثقافة الأسئلة ص: ١١).

«إننا نلمح هنا إلى أن الممارسين للرفض الثقافي هم غالباً لم يمارسوا الفعل المعرفي ممارسة عملية، ولم يتعاملوا مع المناهج الإجرائية ولا مع النظريات المعرفية» (نفسه، ص: ١٣).

إلى هنا يتضح أن مصدر المعرفة غربي ومعاصر ومتفتح.

ولكن هذا التفتح لا يعني لدى الغذامي اجتثاث الهوية والأصالة والتاريخ، وإنما يعني استيعاب المعرفة المعاصرة في سبيل بناء المعرفة العربية والإسلامية بناء حضارياً ينتمي إلى زمننا ويعالج بعض قضايانا القديمة والجديدة وفق منظور فلسفي حديث.

فهو يستشهد بالإمام أبي حامد الغزالي في قضية تفتح القدماء على فلسفة اليونان، بل يستشهد بالشاعر الجاهلي جدى بن ربيعة العامري:

فإن تسألينا فيم نحن فإننا عصافير من هذا الأنام المسخر
نحل بلاداً كلها حل قبلنا ونرجو الفلاح بعد عاد وحمير

ثم يعلق:

«وأقول أنا: أرشدك الله أيها العامري الجليل، فإن كنت قد حللت بلاداً حلها قبلك طوائف من عاد ومن حمير فماذا ترانا نحن

نفعل من بعدكم، والحافر منا يقع على أهرامات من الحوافر. . . إنه الطريق نسير عليه مثلما ساروا. . . وها هما بيتان جاهليان يتكلمان بلغة القرن العشرين (ثقافة الأسئلة، ص: ١٥).

إنها ثقافة التوازن: التشبع بالتراث حتى آخر رمق، والانفتاح على أحدث ما يصدر في العالم المعاصر من أسئلة جديدة وقضايا من صميم زمننا.

فينتج عن ذلك أن النقد الأدبي الذي مارسه د. عبدالله الغذامي وما يزال نقد يهتم بالنص التراثي وبالنص الحداثي في الوقت نفسه، فلا يفرق بينهما في الممارسة والتطبيق.

الموقف من الحداثة:

صدر له كتاب بهذا العنوان سنة ١٩٨٧. ويتناول فيه قضايا متعددة من جملتها الموقف من الحداثة الشعرية في العالم العربي.

وعن هذا الموقف يؤكد أن «فئة أخذ منهم الغرور مأخذه، فظنوا أن التمسك بالقديم هو العلم، وأن الذي يحيد عن جادة الآباء ما حاد إلا جهلاً منه بتلك الجادة أو عجزاً عن السير فيها، وأبت عليهم نفوسهم إلا الاحتجاب بغطاء الجهل فلم يعرفوا أن من كتب الجديد ما كتبه إلا بعد سبر أغوار القديم كالسياب ونازك الملائكة وصلاح عبدالصبور» (الموقف من الحداثة، ص: ٢٣).

ويؤكد أيضاً أن «معارضي الشعر الحر ينطلقون في معارضتهم من مواقف عاطفية لا تستند إلى أية حجة أو برهان علمي. ولم أقرأ لأحد منهم رأياً يحاج فيه على مقولته بشيء من غير الهوى والعاطفة (نفسه).

ومعنى هذا أن عبدالله الغذامي ناقد وعالم يناصر القصيدة الحداثية .

وذلك ما يتأكد من خلال دراسته القيمة لقصيدة محمود درويش «عابرون في كلام عابر» ، إذ خص لها أكثر من فصل في كتابه : ثقافة الأسئلة .

ولكنها كما قلنا قبل قليل حداثة موصولة بالتراث وآخذة بتلابيبه ، تصب معه في مصب واحد هو الثقافة العربية والحضارة الإسلامية .

الموقف من التراث:

إنه موقف واضح ينعكس في أكثر من مستوى :

أ ـ مستوى المرجعية:

مرجعية متشبعة بالعربية الصميمة في صورتها الصافية والمعبرة دون أي تكلف أو صنعة . كما هي مستندة إلى البلاغة العربية وخاصة من ذلك علوم البيان .

ب ـ مستوى تحليل النصوص:

تختلف هذه النصوص من الشعر إلى النثر إلى الحكاية البسيطة :

زهير (الخطيئة والتكفير ، ص : ١٠١) ، ابن قيم الجوزية (ثقافة الوهم ، ص : ٢٦ فما بعد) ، حكايات ألف ليلة وليلة (ثقافة الوهم ، ص : ٧٩) .

ج ـ مستوى الاستشهاد:

لا يختلف أيما اختلاف عن المستويين السابقين، من الجاحظ، والمبرد، وابن حزم، وابن القيم . . . إلخ. فهل معنى هذا أننا بصدد مثقف مغرق في عروبته وإسلامه وتاريخه دون أي تفاعل بينه وبين الثقافات الإنسانية. إن عكس هذه الصورة تماماً هو ما يتأكد لدى عبدالله الغذامي. وينعكس بذلك فيما يمكن أن نسميه:

III حوار المناهج والحضارات:

أ ـ الخطيئة والتكفير:

صدر هذا الكتاب سنة ١٩٨٥ ثم أعيد طبعه ثلاث مرات، آخرها عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٨. ويصح اعتبار هذا الكتاب حواراً علمياً دؤوبياً بين مناهج التحليل الأدبي.

ولإقامة الدليل على ذلك يكفينا أن ننظر في أنواع التقابل التي عقدها عبدالله الغذامي بين رومن جاكبسن وحازم القرطاجني.

«وقبل أن نفرغ من مهمة التعرف على الوظيفة الأدبية في (نظرية الاتصال) أود أن أشير إلى أن الناقد الفذ حازم القرطاجني قد لمح إلى بعض عناصر الاتصال اللغوي وعلاقتها بالأدب، من قبل ياكوبسون بسبعمائة عام (مات حازم ١٢٨٠م) حيث ذكر أن الأقاويل الشعرية (تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي ما يرجع إلى القول نفسه. أو ما يرجع إلى القائل. أو ما يرجع إلى المقول فيه. أو ما يرجع إلى المقول له).

فهذه أربعة عناصر من عناصر ياكوبسون مذكورة لدى القرطاجني نحددها كالتالي:

١ـ ما يرجع إلى القول نفسه = الرسالة.
٢ـ ما يرجع إلى القائل = المرسل.
٣ـ ما يرجع إلى المقول فيه = السياق.
٤ـ ما يرجع إلى المقول له = المرسل إليه.

ثم يشير القرطاجني إلى تركز الوظيفة الأدبية على (الرسالة) وعلى توحدها مع السياق، حيث هما عمودا هذه الوظيفة، ويأتي (المرسل) و(المرسل إليه) كدعامات وأعوان لتحقيق هذه المفاعلة، فيقول: (الحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهي محاكاته وتخييله بما يرجع إليه أو بما هو مثال لما يرجع إليه هما عمودا هذه الصنعة، ومما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها).

ويركز القرطاجني على أن اللغة هي لب التجربة الأدبية، وهي حقيقتها. وعلى أن الإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفاً جمالياً يقوم على مهارة الاختيار وإجادة التأليف (وهي عناصر المدرسة البنيوية) فيقول:

«إن القول في شيء يصير مقبولاً عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلا إليه، أي نفوراً عنه بإبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته لما وضع بإزائه».

وكذا بين المبرد والعسكري من جهة وبارت وجاكوبسون من جهة ثانية.

«والشاعرية بذا هي فنيات التحول الأسلوبي، وهي (استعارة) النص، كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي. وهذه سمة لأي تعبير بياني. ولذا قال المبرد عن العرب: (والتشبيه أكثر كلامهم) ومثله العسكري حيث يقول (الاستعارة أبلغ من الحقيقة ـ الصناعتين ٢٨١).

وكأن صدى هذه الجملة يسري عبر الزمان والمكان ليبلغ مسامع رولان بارت الذي يردد هذا الصدى بقوله: (الأسلوب ليس أبداً أي شيء سوى الاستعارة).

وهذه السمات البلاغية التي تتصدر النص ليست حلية يتزين بها النص كي يفتن القارئ ولكنها لب وجوده وسر سحره. والشاعرية ـ كما يقول ياكوبسون: (ليست إضافة تجميلية للخطاب بزينة بلاغية ولكنها إعادة تقييم كاملة للخطاب ولكل عناصره مهما كانت هذه العناصر)».

ب ـ رحلة إلى جمهورية النظرية: مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي:

صدر هذا الكتاب سنة ١٩٩٥، ويعكس منهج الرؤية وحوار الحضارات كما هو الأمر تماماً بالنسبة للكتاب الأول. إلا أن صاحبه لا يعمد هذه المرة إلى تحليل النصوص الإبداعية، وإنما يستنطق الحضارة الأمريكية على أساس أنها حضارة القوة المسيطرة والغرب الذي يبني نموذج النظام العالمي الجديد.

يقول عن منهج المقاربة:

«ولا شك أن الانتقال من التصور العيني إلى التصور الذهني ثم التمثل اللغوي هو تنقل نوعي تتغير فيه الصور وتزداد المسافة بين الشيء كوجود عيني وما بين الشيء كعبارة لغوية...».

إن المنهج هنا يصبح موقفاً فلسفياً عاماً هو موقف السيميولوجيين «بدءاً بأبي حامد الغزالي إلى أمبرتو إيكو» (ص: ٥).

أما عن حوار الحضارات فهو في هذه المرة قراءة للغرب أو بالأحرى لغرب الغرب كما يسميه د. عبدالله الغذامي. يقول:

«وهكذا يصبح العالم في يد الغرب الخالص، في يد غرب الغرب، ويتراجع الشرق ليكون مجرد كينونات جغرافية متشظية

سياسياً واجتماعياً وثقافياً. وتكون القوة الوحيدة والقدرة الوحيدة هي غرب الغرب» (ص: ١١). إنه النموذج ومحاولة سبر أغواره عن طريق قراءة خطابه السياسي والثقافي بقصد استخلاص مقوماته من الداخل: «تلك هي أمريكا، كتاب مفتوح قابل للقراءة ـ وللفهم ـ وللتفسير» (ص: ١٩).

إنها الفلسفة نفسها التي صدر عنها الكاتب في أول كتاب له: الخطيئة والتكفير، فلسفة قراءة النماذج وتحليلها، سواء كانت نصاً إبداعياً أو ثقافة قائمة أو حضارة.

ج ـ ثقافة الوهم أو قضية المرأة:

صدر له في هذا المجال كتابان متكاملان تكاملاً تاماً إلى حد اعتبارهما جزءين من كتاب واحد. ويتناول هنا الخطاب العربي حول المرأة أو علاقة المرأة باللغة كما يسمي ذلك.

يمهد لموضوعه في الكتاب الأول قائلاً:

«يقول عبدالحميد الكاتب: (خير الكلام ما كان لفظه فحلاً ومعناه بكراً)، وكأنه بهذا يعلن عن قسمة ثقافية يأخذ فيها الرجل أخطر ما في اللغة وهو (اللفظ)... فاللفظ فحل (ذكر) وللمرأة المعنى...» (المرأة واللغة، ج: ١، ص: ٧).

إن المشروع برمته ينطلق مما يمكن تسميته بثقافة الفحولة التي ما يزال الكاتب يتابع تحليله لها ليستخلص بأن المجتمع العربي متشبع بثقافة وأد البنات وتغييب المرأة. وهو موقف جريء تصدى له هذا العالم الراقي بكل شجاعة وفي كثير من الصبر والمعاناة يقول:

«والذي مارس وأد البنات في جاهليته، وفي عصرنا الراهن، ظل يمارس الوأد الثقافي ضد الجنس المؤنث» (نفسه، ص: ١٧).

ولكن هذه الخلاصة الفكرية العامة داخل المشروع لا تعني العدمية أو التشاؤم والنظر إلى المرأة على أساس أنها شيء تملكته ثقافة الفحولة دون قيد أو شرط. بل إن لهذه الثقافة وجهاً آخر يتمثل في الارتقاء بهذا الكائن البشري إلى الفضاء الإنساني المتحضر والراقي. وهو أمر تمثل في تراثنا الإسلامي وفي بعض ممارساتنا الحضارية الراهنة.

فمن ذلك أن ابن القيم ومن سلك مسلكه من علماء أجلاء كانوا ينظرون إلى المرأة نظرة متسامية ترتقي بها من المستوى الجسدي المنحط الذي أرادته لها ثقافة الفحولة، وتسمو بجسدها إلى مفهوم المحبة التي يتآخى فيها الجسد مع الروح فتبدو في هذا الحال مسألة تتساوى فيها المرأة بالرجل. إنها بحق ثقافة راقية ومتحضرة تدعو إلى التحرر من ثقافة الوهم حول المرأة، أي إلى تحرير المرأة.

يقول ابن قيم الجوزية:

«والمحبة حقيقتها أن تهب كلك لمن أحببته، فلا يبقى لك منك شيء» (ثقافة الوهم، ج: ٢، ص: ٢٥).

ويقول الغذامي:

«يترقى الجسد ويترفع عندما يحب ويتسامى بوصفه قيمة دلالية تتجاوب مع التحفيز والتحريك والاستثارة، وفاعل ذلك كله هو (الحب) الذي يدفع ويرفع» (نفسه، ص: ٢٧).

إنه مشروع يهدف إلى مواجهة ثقافة الفحولة التي هي ثقافة الوهم، مواجهته بثقافة الرقي والسمو والمحبة والتكامل بين طرفي الحياة البشرية، أي بين الرجل والمرأة.

الإمكانات والعوائق
في المشاكلة والاختلاف

«والاختلاف في الرأي والنظر والبحث والمسألة والجواب سنخ وطبيعة» أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة. ص ١٣١.

. إدريس جبري .

١ـ النقد الثقافي: في الممارسة والتنظير:

بدأت كتابات الدكتور عبدالله محمد الغذامي، تعرف طريقها إلى القارئ المغربي، بل وتتغلغل في نسيجه النقدي والثقافي. وكان الدليل ساطعا ـ في هذا الشأن ـ في ذلك اللقاء الثقافي الذي نظمته وحدة: «التواصل وتحليل الخطاب» [١] على هامش «المهرجان الأول للشعر العربي المعاصر» بفاس.

١ـ إشارة إلى وحدة التكوين والبحث بجامعة سيدي محمد بن عبدالله، ظهر المهراز فاس ـ التي يرأسها ويشرف عليها الدكتور محمد العمري، قصد تحضير دبلوم الدراسات العليا المعمقة.

فقد عرض[٢] الدكتور عبدالله محمد الغذامي، مشروعه حول النقد الثقافي، على «جمهور منتقى وموزون بميزان الذهب» ـ على حد تعبير الدكتور محمد العمري ـ وكانت مشاركة طلبة الوحدة بالخصوص فعالة في محاورة الدكتور عبدالله محمد الغذامي سواء فيما ألفه من كتب، وما نشره من مقالات، أو سواء في مشروعه المقترح حول النقد الثقافي في قضاياه واسئلته.

لقد وصل النقد الأدبي في نظر الدكتور عبدالله محمد الغذامي، إلى الباب المسدود، لما وقف عند حدود رصد المكونات البلاغية للنص الادبي، وتتبع مكوناته الجمالية والفنية وحسب. أمام هذه «السكتة القلبية»، التي أصابت النقد الأدبي، لم يجد الدكتور عبدالله محمد الغذامي، بدا في ممارسة النقد الثقافي، والعمل على التنظير له وبالتالي تشييد مشروع جريء وطموح، في هذا الاتجاه.

إذا كان النقد الادبي، يرصد مواطن الجمال في نص إبداعي ما، فإن النقد الثقافي، وخلافا لذلك، يشخص مظاهر «المرض الثقافي»، في هذا النص الإبداعي. هذا المرض الثقافي الذي يمرر أحيانا باسم الحداثة، وتارة أخرى باسم الشعرية والجمالية . . .

فالنقد الثقافي، في تصور الدكتور عبدالله محمد الغذامي، أولا، أداة للحفر في جينيالوجيا المتن الثقافي الذي تؤلفه الثقافة نفسها، وتسوقه عبر قنوات كثيرة ومختلفة فيما يدعى: «بالحيل الثقافية»، كالحكايات، والنكت، والبلاغيات، والتكاذيب[٣] . . .

٢ـ وقد قدم الدكتور عبدالله محمد الغذامي، عرضا في موضوع «النقد الثقافي واسئلته النظرية» على طلبة الوحدة بحضور الشاعر الفلسطيني الكبير: مريد البرغوتي.

٣ـ وعادة ما يلجأ الدكتور عبدالله محمد الغذامي إلى الحكايات في قراءة الشعر وغير الشعر. لأنها تسعفه تماما، في محاضرة الانساق السلطوية، والسلطة الذكورية.
ونحيل في هذا الصدد، على مقالتيه في: مجلة: فكر ونقد. العدد ين ١٧ ـ ١٨.

وثانياً، أداة لتفكيك سلطة هذه الثقافة الذكورية/ الفحولية، وتشريحها، ثم محاصرة مظاهر الاستبداد والرجعية فيها. وثالثا، تذويب ما أسماه الدكتور عبدالله محمد الغذامي بـ «الشحم الثقافي» الذكوري الذي ينخر العلاقات السوية (الاختلاف) بين الرجل والمرأة، وبالتالي تحطيم كل الأصنام الثقافية، وخلخلة كل أشكال «النسق المتسلط» (نسق التفحيل، ونسق الاستفحال وغيرهما من الأنساق المتسلطة).

ويمكن ان ندعي، وباطمئنان ان أول خطوة عملية وفعلية في درب النقد الثقافي للدكتور عبدالله محمد الغذامي، تلك التي دشنها بقراءته لأدب حمزة شحاته، في كتابه: الخطيئة والتكفير، وهي القراءة التي ساقته الى الامساك «بخيط رفيع يتفتق من جوانبه ضوء باهت في البداية، يحرك نحو مفهوم كلي لمجمل هذا العمل وبادرت بالامساك بأطراف هذا الحبل وشددت نفسي إليه وتركته يقودني إلى عالمه، وكانت به الخطوة الأولى، وهي أول تحقيق قرائي أكسبه في هذه المغامرة المضنية، وبرزت لي (المرأة) في هذه الخطوة كأقوى الأضواء إشعاعا حيث وجدتها تحتل مكانة خطيرة في هذه النصوص [٥]».

فلماذا لم يمسك الدكتور عبدالله محمد الغذامي، إلا بخيط المرأة وبحبل ثنائية الرجل والمرأة أو الخطيئة والتكفير؟. ولماذا لم يكن هذا الحبل/ الخيط، في الفتح اللغوي والمجازي والصوفي لأدب حمزة شحاتة؟ ولماذا تمت ملامسة البعد الإيقاعي والجمالي في شعره بشكل عابر وعرضي؟.

٤ـ انظر كتابه في هذا الشأن: القصيدة والنص المضاد.

٥ـ د. عبدالله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير ص: ١١١

في البدء كانت الخطيئة . . . «والمرأة كانت المرتكز في ذلك، من حواء كانت هي اللحظة الحساسة في تاريخ البشر منذ تواجد معها آدم على مشهد (التفاحة) وهي تقدمها له ليأكل منها، وهو يضعف أمامها . . . وأخيراً ينسى نفسه فيأكل الحرام ويأثم [٦]». فتكون الخلاصة على حد تعبير الدكتور عبدالله الغذامي: «وهكذا يدخل آدم ومن بعده (بنوه) في صراع دائم بين قطبين أزليين هما: الخطيئة والتكفير. والخطيئة طريق المنفى والتكفير طريق العودة إلى الفردوس [٧]».

وعليه، فمقاربة الدكتور عبدالله محمد الغذامي لأدب حمزة شحاتة ليست مقاربة ناقد أدبي يتصيد الصور البلاغية، أو يتعقب مواطن الفتح اللغوي والمجازي والإيقاعي، وانما مقاربته مقاربة ناقد ثقافي، يفجر متنا ثقافيا يضمر أمراضا ثقافية وقارئ ثقافي يحرق شحما ثقافيا، يكرس علاقات مختلة بين الرجل والمرأة . . . وبجرأة العالم المتحصن بجهاز مفاهيمي حداثي، وبعدة ثقافية واسعة يقتحم الدكتور هذا الطابو Tabou (الرجل والمرأة) لمواصلة الحفر في النسق المتسلط الذي يحكم علاقة الرجل والمرأة، وبالتالي محاكمة «ثقافة الوهم [٨]»، وانساقها المغروسة في شعور مستهلك هذه الثقافة سواء في اللغة والجسد [٩] أو في عمود الشعر العربي . . .

بهذا المعنى، فقد بدأ الدكتور عبدالله محمد الغذامي، ناقدا ثقافيا بالفعل، وعرج على ممارسة هذا النقد الثقافي، بتشريح وتفكيك

٦ـ نفسه ص: ١١١

٧ـ نفسه ص ١١٢

٨ـ إشارة إلى كتاب د. عبدالله محمد الغذامي: ثقافة الوهم. الجزء الثاني. وكذلك كتابه: المرأة واللغة الجزء الأول.

٩ـ انظر مقالتنا: «المرأة والأفعى والشيطان». مجلة علامات المغربية ـ مكناس ـ العدد ٥

أنساق التسلط فيه، ثم انتهى منظرا له [١٠].

ومساهمتنا في قراءة المشروع النقدي للدكتور عبدالله محمد الغذامي، ستقتصر على إنجاز «محاورة»/ قراءة، في كتابه: المشاكلة والاختلاف، على أساس انه كتاب في ممارسة النقد الثقافي كأحد علامات الذكورة والفحولة، واقصد عمود الشعر العربي، لأنه «رمز ثقافي وقيمي يجعل النص الشعري نصا ذكوريا محروسا ومحميا، ويجعله نسقا ذكوريا يمنع دخول التأنيث إليه» [١١].

٢ـ قراءة في عمود الفحولة:

اختار الدكتور عبدالله محمد الغذامي لكتابه: المشاكلة والاختلاف، عنوانا مغريا، وبأبعاد عميقة، على اعتبار انه يحيل على سياق ثقافي قدامى تراثي (المشاكلة) وحداثي (الاختلاف). وبالاخص عنوانه الفرعي: قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه والمختلف. وهو تخصيص لعنوان الكتاب الرئيسي، وابراز له. إلا ان الأمر سرعان ما يثير بعض الالتباس إذ لا يعرف القارئ ما إذا كان موضوع الكتاب في النقد العربي القديم، ام في النقد العربي الحديث والمعاصر. لكن بقراءة الكتاب، واتمام اقسامه وفصوله، يدرك القارئ اننا مام أول: قراءة تأزيمية للنظرية النقدية العربية كما هي مجسدة في عمود الشعر العربي القديم كما نظر له المرزوقي وممارسة الأمدي في الموازنة بين الطائيين. وتغطي هذه القراءة القسم الأول بفصوله الثلاثة

١٠ـ وننتظر صدور كتاب الدكتور عبدالله محمد الغذامي عن النقد الثقافي كمشروع تنظيري.

١١ـ د. عبدالله محمد الغذامي «الشعر إذا لم يكن خطابا في التأنيث» ص: ٥٠

(المشاكلة) وثانيا قراءة مقارنة في الشبيه المختلف بين أسد البحتري وأسد المتنبي، وبين موت المتنبي، وقصيدة فاضل الغزاوي، وأخيرا بين المقامة البشرية لبديع الزمان الهمذاني وحكاية أوديب اليوناني وتغطي هذه القراءة المقارنة القسم الثاني بفصليه (الاختلاف).

تبنى الدكتور عبدالله محمد الغذامي مفهوم القراءة لمقاربة المشاكلة في النظرية النقدية العربية ثم لمقاربة الاختلاف في الشبيه والمختلف. وقد أورد الباحث انواعا من القراءات يقترحها لقراءة أدب حمزة شحاته هي:

أ- قراءة عامة (لكل الأعمال) وهي قراءة استكشافية (تذوقية) ومصحوبة برصد الملاحظات.
ب- قراءة تذوقية (نقدية)...
ج- قراءة نقدية تعمد إلى فحص (النماذج) بمعارضتها مع العمل...
د- دراسة النماذج على انها وحدات كلية بناء مفهومات النقد التشريحي...
هـ- إعادة البناء، وفيها يتحقق النقد التشريحي [١٢]..

فمفهوم القراءة إذن ليس جديدا في أبحاث الدكتور عبدالله محمد الغذامي فهو اختيار استراتيجي وقناعة منهجية [١٣]، على اساس ان القراءة «فعالية اساسية لوجود ادب ما، والقراءة منذ ان وجدت هي عملية تقرير مصيري بالنسبة للنص [١٤]».

١٢- د. عبدالله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير ص: ٨٩.
١٣- انظر كذلك أنواع القراءة التي اعتمدها الدكتور عبدالله محمد الغذامي، في قراءته السميولوجية لقصيدة: «إرادة الحياة» لأبي القاسم الشابي، وقراءة قصيدة: الخروج «لصلاح عبدالصبور وغيرهما في كتابه: تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة.
١٤- د. عبدالله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير ص: ٧٥.

من هذا المنظور فإن اختيار الدكتور عبدالله محمد الغذامي لمفهوم القراءة هو اختيار استراتيجي، لأنه يسعفه على اللعب، واستغلال فضاء الملعب/ النص، والامكانات المتعددة. فالقراءة بهذا المعنى فعالية ابداعية تراهن على تعدد المعاني وثراء النص وانفلاته من كل تأويل نهائي، لأنها كما يقول بارط R. Barthes «تخليص النص من التكرار»[١٥] والرتابة، ومن المشاكلة باصطلاح الدكتور عبدالله محمد الغذامي.

فما علاقة هذه بتلك؟ وماذا يقصد الدكتور عبدالله محمد الغذامي بالمشاكلة وبالاختلاف؟ وما العلاقة بين المفهومين بالتراث النقدي العربي، والغربي معا؟ ثم كيف وظفهما الباحث في مقارباته للنظرية النقدية العربية، وللشبيه والمختلف؟ وما هي حدود هذا التوظيف؟

١ـ بين تعدد بارط واختلاف الغذامي:

يقوم كتاب الدكتور عبدالله محمد الغذامي: المشاكلة والاختلاف على هذين المفهومين نفسيهما. وهما مفهومان اجرائيان اعتمدهما الباحث لمقاربة السؤال الأبدي «كيف يكون النص الأدبي نصا ادبيا»[١٦]؟.

انطلاقا من هذين المفهومين سيحاول الدكتور عبدالله محمد الغذامي، ان يبني اجابة تميز بين النص المشاكل، والنص المختلف، وطبيعة كل منهما ثم حدودهم الادبية وغير الادبية. ورغم الحضور

١٥ـ R. Barthes: S/Z.P:22

١٦ـ د. عبدالله محمد الغذامي: المشاكلة والاختلاف ص: ٥

المكثف لعبدالقاهر الجرجاني، والاستشهاد بنصوصه ومفاهيمه ـ وهي مؤسسة للكتاب ـ إلا ان هذا لا يمنع من استحضار النص الحاضر الغائب، للباحث الفرنسي رولان بارط R. Barthes بكثافة لا تقل عن مثيلتها مع الجرجاني، لدرجة يتعذر معها رسم الحدود بينهما في كتاب: المشاكلة والاختلاف.

ينطلق الدكتور عبدالله محمد الغذامي ـ كما اسلفنا القول ـ من تعدد النص واختلافه لأنه يتم انتاج المعنى في اطار الاختلافات والتباعدات. وما يدعوه بارط R. Barthes بالنص المتعدد، يدعوه الدكتور عبدالله محمد الغذامي بالنص المختلف. ويعرفه قائلا: «هو ذلك الذي يؤسس لدلالات اشكالية تتفتح على امكانات مطلقة من التأويل والتفسير.. يكشف القارئ فيه ان النص شبكة دلالية متلاحمة من حيث البنية ومتفتحة من حيث امكانات الدلالة» [١٧].

ويضيف قائلا: «ومع تجدد كل قراءة نكتشف ان النص يقول شيئا لم نلاحظه من قبل، فكأننا أمام نص جديد يختلف عن ذلك الذي عهدناه في قراءة سابقة. هذا هو النص المختلف الذي تشير إليه مقولات الجرجاني» [١٧].

اما النص المشاكل، فيقوم على محاكاة النص للواقع من جهة، أو مطابقة لعمود الشعر العربي، كما نظر له المرزوقي، ومارسه الآمدي من جهة ثانية.

وخلفية هذا التصور، هو أسبقية العالم على اللغة/ النص. مما يعني مشاكلة النص للواقع الخارجي يحاكيه ويصوره عبر مصفاه لغة

١٧ـ نفسه ص: ٦

عمود الشعر التقليدي بعبارة أخرى ان الخلفية المعرفية التي يستند إليه مفهوم المشاكلة هو مطابقة الواقع للنص، وتحويل هذا الأخير إلى «وثيقة وضعية» [١٨]، كما كان سائدا في التراث العربي لفترة طويلة مع المرزوقي والآمدي وغيرهما. وكما كان سائدا كذلك في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مع الوضعين في أوروبا» [١٩].

وعليه فنص المشاكلة: نص محافظ وتقليدي يعتمد على أسس ما يعرف بعمود الشعر العربي التقليدي/ نسق الفحولة ورمز ثقافي وقيمي ذكوري ويتميز نص المشاكلة - في هذا الصدد - بالوضوح والسهولة والتقريرية، أو بتعبير الجاحظ، بالفهم والافهام والبيان والتبين. في هذه الحالة فالمتكلم يقول والمتلقي يفهم دون عناء أو مكابدة، أو أعمال فكر وتأول. ولا غرابة والحال هذا، إذا كان الأمدي والمرزوقي يؤكدان على ضرورة مشاكلة اللفظ للمعنى ومشاكلة التشبيه والاستعارة، ثم الاصابة في الوصف... وهي أصولية الشعرية العربية القديمة، وتلك سماتها.

من هنا، تتقرر المحافظة، والقبول، ويترسخ الثبات والمشاكلة. ومن أهم رموز هذا الاتجاه نذكر الشاعر البحتري / شاعر المشاكلة. اما شاعر الاختلاف، الشاعر أبو تمام فقد تمرد على ارغامات عمود الشعر التقليدي وبدأ ذبيب الحياة يذب في الشعر العربي لأن الاختلاف انفصال وتفكيك وخلخلة لكل ما يبدو قارا وثابتا ونموذجا...

هكذا، بدأ أبو تمام [٢٠] في ترتيب علاقات جديدة بين اللغة/

١٨ـ نفسه ص: ٧

١٩ـ د. محمد العمري: نظرية الادب في القرن العشرين ص: ١٢ ـ ١٣

٢٠ـ أنظر كتاب د. محمد العمري: اتجاهات التوازنات الصوتية في الشعر العربي القديم.

النص وبين الواقع انطلاقا من خلفية معرفية مؤداها: اسبقية اللغة/ النص عن الواقع/ العالم الخارجي. ولذلك لم «يتشاكل النص بوصفه لغة من الأشياء، بوصفها واقعا مقررا سلفا»[٢١].

فبفعل تباعد واختلاف اللغة عن الواقع، يتولد النص المختلف ـ بتعبير الدكتور عبدالله محمد الغذامي ـ والنص المتعدد الدلالات والايحاءات ـ بمفهوم بارط ـ النص الذي لم يعد فيه العالم هو النموذج الحالي انه اللا نموذج لأن النص يشرح كل ما قبله ويفكك كل علاقات الاصطلاح والعرف، ليقيم مكانها اصطلاحا وعرفا جديدين. أي انه لا يحل الفوضى بديلا للنظام، لكنه يطرح رؤية جديدة لنظام مختلف، ويظل هذا النظام يختلف نصا عن نص، وفي النص ذاته قارئا عن قارئة»[٢٢].

بهذا المعنى، فالمشاكلة تعني قتل للأدب والإبداع والتجديد، وبالتالي الحداثة، في حين ان الاختلاف، فهو نظرية في القراءة والتفسير والتأويل ومبدأ لانتاج النص المتحول ـ بمفهوم أدونيس ـ والنص الجمالي، والمتضاد والشارد... أي النص الذي «ينص لك الأخرس ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام الاضداد. فيأتيك بالحياة والموت مجموعتين. والماء والنار مجتمعين»[٢٣].

وطينة هذه النصوص بالأخص، هي التي انتجت نقاد وبلاغيي

٢١ـ د. عبدالله محمد الغذامي نفسه ص ٦ ـ ٧

٢٢ـ نفسه ص ٤٣

٢٣ـ عبدالقاهر الجرجاني: اسرار البلاغة ص: ١١٨

واعجازيي الاختلاف من أمثال: عبدالقاهر الجرجاني، والسكاكي وحازم القرطاجني وغيرهم في مقابل نقاد وبلاغيي المشاكلة من أمثال: الأمدي والمرزوقي وغيرهما.

من هذه الزاوية، فنصوص المشاكلة، بمفهوم د. عبدالله محمد الغذامي - لا يمكنها إلا ان تفرز نقاد وبلاغيي المشاكلة. كما ان نصوص الاختلاف، لا يمكنها ان تفرز إلا نقاد وبلاغيي الاختلاف. لهذا السبب وجد نقاد المشاكلة في شعر البحتري ضالتهم النظرية والتطبيقية، كما وجدها نقاد الاختلاف وبلاغيوه في شعر أبي تمام.

وقد استلهم الدكتور عبدالله محمد الغذامي، مفهومي الإيحاء connotation والتقرير denotation كما عالجهما بارط R. Barthes، في كتابه S/Z. وذلك قصد تعزيز اطروحة الجرجاني في قوله: بالمعنى، معنى المعنى، وبالتالي لتعميق مفهومي: المشاكلة والاختلاف.

٢- بين تعدد بارط، واختلاف الجرجاني:

يعرف رولان بارط R. Barthes، مفهوم الإيحاء، قائلا: «انه طريق للوصول إلى تعدد المعنى في النص. المعاني التي لا توجد في المعجم أو في نحو اللغة التي كتب بها النص»[٢٤]. في حين يعرف التقرير، بكونه «آخر الإيحاءات»[٢٥] وقد حاول الدكتور عبدالله محمد الغذامي، ان يفسر هذا بذلك ويرد الفرع إلى الأصل.

ومن باب المغالطة - في نظرنا - ان نقرن مفاهيم بارط R. Barthes هذه بمفاهيم عبدالقاهر الجرجاني. لأن الأول لا يقف عند حدود

٢٤- R. Barthes: S/Z.P 14-15

٢٥- Ibid: P: 16

المعنى، ولا معنى المعنى، كما هو الشأن عند عبدالقاهر الجرجاني، وانما يتعداه إلى معنى المعاني أو ما يسميه بارط R. Barthes بتعدد المعاني. ونظرا لاعتبارات مذهبية خالصة، وقف الجرجاني عند تخوم معنى المعنى، ولم يستطع أن يتجاوزه. وفي هذا السياق لزم التمييز ـ فيما نعتقد بين الجرجاني كناقد وبلاغي وقارئ وذواقة، وبين الجرجاني كأشعري، «وإعجازي». فعادة ما كان الجرجاني الثاني يشوش على الجرجاني الأول.

معنى هذا، أن معنى المعنى، كما صاغه الجرجاني، لا يخرج عن النظام المعرفي البياني ـ بمفهوم د. محمد عابد الجابري ـ بقدر ما يكرسه ويقره. بعبارة أخرى، فالمعنى الأول يختلف عن المعنى الثاني، بل يحيل عليه، باعتبار ان الأول اصله وأصل المعنى مضمون في النص القرآني. فوحدة المعنى، تعني وحدة الله، وهذه تضمن وحدة المعنى. وما عمل البلاغين والاعجاز بين في هذا الأفق إلا تأكيد لهذا المعنى الأول/ الأصل، ومحاولة وصفه وحصره وتصنيفه حتى لا ينفلت، فيصير بدعة... وكل بدعة ضلالة.

هذا ما يؤكد عبدالقادر الجرجاني في قوله: «الكلام على ضربين: ضرب تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت ان تخبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة فقلت: خرج زيد... وضرب آخر، أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن بذلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد ذلك المعنى دلالة ثانية.. تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر هو الكناية، والاستعارة، والتمثيل... وإذا قد عرفت هذه الجملة

فههنا عبارة مختصرة. وهي ان تقول: المعنى ومعنى المعنى، ونعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة ومعنى المعنى اي ان تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضى ذلك إلى معنى آخر». [٢٦].

والمعنى هنا، في تصور الجرجاني، هو مدلول الكلمة - بالتعبير اللساني - وهو معنى غفل ومشاع ومطروح في الطريق يعرفه العربي والعجمي - بلغة الجاحظ - بعبارة أخرى انه المحتوى الذهني والوضعي المعجمي للدال، وهو لا يشكل موضوع مفاضلة بين الشعراء.

اما معنى المعنى، فهو المعول عليه في الشعر انتاج النص المختلف - بمفهوم عبدالله محمد الغذامي فمعنى المعنى، هو مدلول المدلول الأول بذلك فالمعنى الأول وسيط للمعنى الثاني، وهذا الأخير هو المقصود والغرض. وهذا ما يؤكد الجرجاني مرة أخرى في قوله: «ان شرط البلاغة ان يكون المعنى الأول الذي يجعله دليلا على المعنى الثاني وسيطا» [٢٧].

على هذا الاساس، فإن المعنى الأول فغير مقصود لذاته، وإنما هو «مجرد توضيح وتحسين المعنى الثاني المقصود» [٢٨].

عند هذا الحد يقف الجرجاني. أي عند حد الحديث عن معنى المعنى، اما بارط R. Barthes فينطلق حيث ينتهي الجرجاني، فيتحول معنى المعنى إلى دال لمدلولات لا نهائية. بهذا المعنى، فالنص عند بارط

٢٦ـ عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص: ٢٦٢ ـ ٢٦٣

٢٧ـ نفسه ص: ٢٦٧

٢٨ـ د. محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي ص ٢٥٤.

R. Barthes بؤرة تولد دلالات لا نهائية.

بعبارة أخرى، ان النص عند بارط R. Barthes لا يقف عند المعنى الأول، ولا عند المعنى الثاني، أو المعنى الثالث، وانما يصير النص «كوكبة من الدوال وليس بنية لمدلولات» (٢٩). لهذا السبب نجد بارط R. Barthes يقارن النص كذلك، «بالسماء منبسطة وعميقة وفي الآن نفسه بلا حدود ولا معالم» (٣٠).

من هذه الاستراتيجية، في الواقع أقام الدكتور عبدالله محمد الغذامي، صرحه في نقد النظرية العربية، والبحث في الشبيه والمختلف، أكثر من استلهامه لاستراتيجية الجرجاني. لذلك وجد الباحث نفسه محرجا إزاء مفاهيم الاسلاف، وتصوراتهم.. وربما للسبب نفسه، لم يفجر هذه المفاهيم والتصورات، ولم يوظفها إلى حدودها القصوى.

٢٩ـ R. Barthes:Ibid. P:13

٣٠ـ Ibid. P: 20

III. د. عبدالله محمد الغذامي: الامكانات والعوائق

١ ـ د. عبدالله محمد الغذامي بين القدامة والحداثة:

بإيحاء من بارط Barthes شرع الدكتور عبدالله محمد الغذامي، في استعمال مفهوم الدلالة عوضاً عن المعنى، نظراً لأن هذا الأخير خاضع لنية المؤلف، وإرغامات تاريخية ومعيارية. أما الدلالة، فإفراز متجدد يموت فيه المؤلف، ليولد المتلقي/ القارئ وبميلاد المتلقي يولد النص المتعدد pluriel، كما يتصوره بارط R.Barthes. يقول في هذا الصدد: «النص ليس تعايشاً للمعنى ولكن ممر ومعبر إنه لا يقوم على تأويل ما ولو ليبرالي ولكن انفجار وانتشار»[٣١].

بهذا المعنى، المشاكلة، عند الدكتور عبدالله محمد الغذامي، هي تفاعل المعنى بالشكل، لكن دون دلالة، وبالتالي يستحيل إنتاج أدب أو إبداع مختلف، مما يكرس قيماً ثقافية وأدبية محافظة ومستهلكة ومغلوقة. أما الاختلاف، فتفاعل المعنى بالشكل وبالدلالة وهو مبدأ «يتولد عند الإبداع. والمبدع لا يكون مبدعاً باتفاقه مع من سواه وإنما يكون كذلك باختلافه الذي يميز»[٣٢].

فكلما كانت المسافة الجمالية، مخالفة لتوقع المتلقي، كلما تحقق نص الاختلاف. كلما تضاءلت هذه المسافة الجمالية، تراجعت أدبية الأدب، وتشاكل النص مع الواقع وعمود الشعر التقليدي، علامات الذكورة والفحولة.

---

(٣١) R.Barthes: Le Bruissement de la langue P;73.

(٣٢) د. عبدالله محمد الغذامي. القصيدة والنص المضاد. ص: ٢٢ ـ ٢٣.

وقد استثمر الدكتور عبدالله محمد الغذامي، نظرية التلقي الألمانية، بذكاء وحذق كبيرين، في صياغة لمفهومي: المشاكلة والاختلاف.

انطلاقاً، من هذه الترسانة المفاهيمية والإجرائية والمنهاجية، والمستمدة بالأساس من مرجعية بارطية Barthesienne، عمل الدكتور عبدالله محمد الغذامي، على صياغة قراءة جديدة في النظرية النقدية العربية القديمة بوجه خاص، من خلال جدلية مفهومي: المشاكلة والاختلاف، الجرجانيين، ولكن بمضامين ودلالات بارطية Barthesienne محكومة بخلفيات «سلفية متنورة» ـ إذ لم يكن بإمكان الدكتور عبدالله محمد الغذامي ـ رغم نباهته القرائية ـ أن يستثمر مفاهيم بارطية Barthesienne إلى أقصى الحدود أو حتى أن يعمل ـ بهذه المفاهيم وعبرها ـ على تكسير الطوق الحديدي الذي أرغم عبدالقاهر الجرجاني أن يحبس فيه.

فلم تسعفه نباهته وذكاؤه الحاذقان، على خلخلة وتفكيك مفاهيم الجرجاني نفسها ومقولاته النقدية والبلاغية، لتخليصها من اكراهات مذهبية أشعرية. وهو الأمر الذي أدركه السكاكي عندما تغاضى عن الحديث عن إعجاز القرآن. فحد الإعجاز عنده، كما يقول «يدرك ولا يمكن وصفه.. ومدرك الإعجاز عندي هو الذوق ليس إلا»[٣٣].

---

(٣٣) انظر هذه الاكراهات بعمق وتفصيل في كتاب الدكتور محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية ص: ٨٥. انظر كذلك كتاب السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور. ص: ٤١٦، في موقفه من إشكالية الإعجاز القرآني.

لقد كان عبدالقاهر الجرجاني - رغم جهوده النقدية والبلاغية الفذة - يتحرك في إطار نظام معرفي محكوم بقيمتي: اللفظ والمعنى، والجودة والرداءة، والصدق والكذب، والخير والشر... وكلها ثنائيات ميتافيزيقية ولاهوتية، لم تسعفه في تفجير طاقاته النقدية والبلاغية، كقارئ وذواقة.

وهو أمر ليس بعزيز على الدكتور عبدالله محمد الغذامي، إذا علمنا إعجابه الكبير بمنظري التفكيك والتشريح[٣٤]، واستيعابه وتمثله الواضحين لتراث حداثي قائم على تقويض الميتافيزيقيا بكل أشكالها، وتجاوز لقيمها الثنائية، وتفكيك لنسيجها.

إلا أن الدكتور عبدالله محمد الغذامي، لم يؤزّم تلك المفاهيم - في حدودها القصوى - التي تأسست عليها النظرية النقدية العربية، ولم يفكك نسيجها الميتافيزيقي، رغم استعانته بخدمات منظري التفكيك، وإعجابه واستثماره لمفاهيم. كل ما قام به الدكتور عبدالله محمد الغذامي، هو عملية تبرير معلنة وصريحة، بصلاحية المفاهيم والمقولات التراثية، ونجاعتها الإجرائية، وبالتالي عصرنتها. فقرب بذلك الباحث هذه المفاهيم التراثية بالمفاهيم الحديثة دون مراعاة لاختلاف لنظاميهما المعرفي والتاريخي.

هكذا قرب الدكتور عبدالله محمد الغذامي، الجرجاني من بارط Barthes ومن ديريد Derrida، وكذا من فوكوه M.Foucault. بهذا

---

(٣٤) وتجدر الإشارة هنا إلى أن الدكتور عبدالله محمد الغذامي قد تبنى المرجعية الحداثية (بارط، دريدا، وغيرهما) في قراءته لأدب حمزة شحاتة في: الخطيئة والتكفير. ثم قراءته للقصيدة الحديثة والمعاصرة في كتابه: تشريح النص.

المعنى، يصير النقد الجديد، تابعاً للنقد القديم ومؤكداً له ويصير هذا الاخير امتداداً مشروعاً للنقد الجديد. وإذا استحضرنا الهم المعرفي الذي يحرك الدكتور عبدالله محمد الغذامي، ويحكمه في هذه العملية يبطل العجب. يقول في هذا الصدد: «رحت أجوب سراديب الماضي، باحثاً للنصوصية عن شجرة تنسب إليها»[٣٥] والنسب الذي يشرف في هذا السياق. هو الانتماء والاحتماء بالتراث أي اجتهادات الجرجاني النقدية والبلاغية، أو ما أسماه الباحث: «مفهومات أسلافنا» أو «مقولات أسلافنا»[٣٦].

في هذا الاختيار يطفو في قراءة الدكتور عبدالله محمد الغذامي، نوع من التناقض الوجداني Ambivalence الصارخ: لأنه معجب أيما اعجاب بتنظيرات ومرجعيات بارط Barthes وديريدا Derrida، وفوكوه Foucault وغيرهم، ولكنه في الآن نفسه يتحفظ أيما تحفظ في استثمار مفاهيمهم وسندهم الفلسفي، إلى الحدود القصوى على حساب اجتهادات الجرجاني، واكراهات النظام المعرفي الذي يتحرك داخله.

على هذا الأساس، كان الدكتور عبدالله محمد الغذامي يطلب من بارط Barthes ومن دريدا Derrida ومن فوكوه Foucault، أن يدعموا نظرية الجرجاني ويؤكدوها.

وهكذا فقد استعان الدكتور عبدالله محمد الغذامي، بالغرب، ليدافع عن الشرق، أو بتعبير آخر، استعان بالتراث الغربي الجديد،

---

(٣٥) د. عبدالله محمد الغذامي: المشاكلة والاختلاف ص: ٥.
(٣٦) نفسه. ص: ١٠٢ ـ ١٠٣.

ليثبت صلاحية واجرائية التصورات النقدية والبلاغية في التراث العربي القديم. فعوض أن يعتمد على مفهوم التفكيك ـ الذي تردد كثيراً في الكتاب ـ قصد التجاوز والتقويض لكل مظاهر الميتافيزيقيا التي تحول دون انطلاق النظرة النقدية العربية، يعمل الدكتور عبدالله محمد الغذامي، على ردم الهوة بين النقد العربي القديم، والنقد الغربي الجديد، وبالتالي، فالذي يعود في العمق، هو المشاكلة، والشبيه، وليس الاختلاف والمختلف.

إن غياب القطيعات المعرفية، والرجات التاريخية، لتقويض نظام معرفي ما، وبناء معرفي بديل، هو في الأول والأخير تكريس للمشاكلة والشبيه وتعزيز «لأنساق التسلط» والانغلاق... وهو الأمر الذي لا يسعفه على تحقيق ما يسميه الدكتور عبدالله محمد الغذامي «بالغضبة الثقافية»، بقدر ما يضفي المشروعية على ما هو كائن، ويجعل بالتالي، من الآباء أصولاً، ومن الحفدة ـ الغربيين فروعاً.

وهي النتيجة التي أقرها الباحث عندما قال وبصراحة صريحة: «انني ربما ملت في أكثر من موضع إلى تفسير دريدا، تفسيراً يقرّبه من الجرجاني»[٣٨].

من هذا المنطلق، يتيح لنا الباحث نفسه فرصة لتبرير زلات القلم calami-lapsus وترجمته لبعض المفاهيم في كتابه: المشاكلة والاختلاف. فترجمته للنص المتعدد texte pluriel، بالنص الجماعي،

---

(٣٧) د. سعيد علوش: «نظرية العماء الأدبي، وبلاغة التشويش النقدي». مجلة علامات. ص٨٣.

(٣٨) د. عبدالله محمد الغذامي نفسه ص: ٨.

أو الكلي، فضلاً عن تكراره المكثف لمفهوم الجماعة والجماعي، يفسر أولاً، حضور أنا المؤلف الشعورية، واللاشعورية. فالجماعة، مفهوم لاهوتي وسلفي، يحيل على أحد مصادر التشريع الإسلامي (ما اجتمعت امتي على ضلالة) ودلالته مناقضة تماماً لمفهوم التعدد، لأن هذا الأخير، يعني فيما يعني، خلخلة لمفهوم الوحدة، وتفكيك للمرتكز الميتافيزيقي واللاهوتي. ثانياً، فمفهوم الاختلاف، كما ورد عند دريدا Derrida هو أولاً وأخيراً، تفكيك للمركزية، والجماعة كمفهومين ميتافيزيقيين ولاهوتيين، وبالتالي، لكل أشكال المشاكلة وأنساق التسلط.

يقول دريدا في هذا المجال: «إن فكرة الاختلاف la Differ-ance، تعني النقد التام للاهوت الكلاسيكي»[٤٠]. الذي يستند بالأساس على خلفية الوحدة والائتلاف والجماعة، والانتظام، والتماسك، والتشابه...

إن التعدد كما يقول بارط، هو «الشر»[٤١] وبالتالي عماء Chaos، وما يترتب عن هذا الشر والعماء من فوضى وتشتت وبدع... من هذا المنظور، تموقف الدكتور محمد مفتاح عموماً، من تفكيكة ديريدا Derrida، موقفاً سلبياً ومتشككا، لأن نظريته على حد تعبير الدكتور محمد مفتاح «تزيد العماء عماء»[٤٢].

---

(٣٩) نفسه ص: ١٠٢ ـ ١٠٣ ـ ١٠٤.

(٤٠) J.Derrida la difference P:63 Semiologie et Grammatolo-gie P 38 - 3.

(٤١) R.Barthes Ibid P: 73-74.

(٤٢) د. محمد مفتاح: التشابه والاختلاف. ص٩٢.

من هنا، يستحضر الباحث طروحات دريدا Derrida، لينفيها ويرفضها، لأنها تخلخل وتفكك سند قناعاته الثقافية، وخلفياته الايديولوجية في تكريس الوحدة، والتشابه..

إلا أن الدكتور عبدالله محمد الغذامي، لا يستحضر طروحات ديريدا، ليدحضها وإنما ليثبت بها الاختلاف والمختلف، ويدعم بها ما جاء في التراث النقدي العربي القديم، ولكن في حدود لا يمكن تجاوزها. وربما - في نظرنا - ومن هذه الزاوية، ترجم الدكتور مفهوم التفكيك Déconstuction عند ديريدا، بالتشريح. والفرق كبير بين المفهومين. فالتشريح Anatomie، عادة ما يقف عند سطح المادة المراد تشريحها في حين ان التفكيك، يتضمن الهدم والتقويض والتأزيم.. لكل وحدة أو مركزية أو هوية متوحشة بتعبير عبدالكبير الخطيبي...

إن الفكر التفكيكي، لا يهتم بالمعنى، ولا بدرجة الصفر للمعنى ولا حتى بمعنى المعنى - كما ورد عند الجرجاني - بقدر ما يركز على الدال على حساب المدلول. يقول بارط في هذا الصدد: «النص مطاطي، وحلقه هو الدال. ولا ينبغي للدال أن يكون مثل الجزء الأول للمعنى، ودهليزه المادي، ولكن عكس ذلك تماما»(٤٣).

هذا يعني، أن الفكر التفكيكي، لا يعني بالمعنى، ولا بمعنى المعنى، كما ورد عند الجرجاني، أو كما فهم في «النظام المعرفي البياني العربي» عموماً - بمفهوم الدكتور محمد عابد الجابري - بل بمعنى عكس ذلك، بأثر المعنى L'Effet de sens، ولذلك ركز ديريدا على ثنائية الحضور والغياب، على اعتبار أن «الأثر ليس حضوراً، ولكن ظل

(٤٣) R.Barthes Ibid P 72.

Simulacre للحضور»[٤٤]، وبالتالي، فالنص انفلات من كل تأويل نهائي، ولكل انغلاق، لأنه نسيج من الاقتباسات والأصداء، و«السيمولاكرات» Simulacres . . .

كذلك الأمر، عندما استدعى الدكتور عبدالله محمد الغذامي، تصورات الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكوه، فقد عمل الباحث على مقارنته ـ أقصد فوكوه ـ بالجرجاني، على أساس، أن الفرق بينهما يكمن فقط في استعمال الجرجاني، «للمعاني بدل الفكر والألفاظ بدل الكلمات. كما أن مفهوم الخطاب هنا يتعادل مع مفهوم النظم عند الجرجاني»[٤٥].

ولا ندري كيف استقام للدكتور عبدالله محمد الغذامي، أن يقيم هذه المعادلات:

عبدالقاهر الجرجاني ⟷ ميشيل فوكوه

المعاني ⟷ الفكر

الألفاظ ⟷ الكلمات

النظم ⟷ الخطاب

ويبدو أن مثل هذا الأمر، ضرب من الاختزال المخل، سيما وأن البون شاسع تماماً في المنظومة المعرفية التي يتحرك فيها ومن خلال كل من عبدالقاهر الجرجاني، وميشيل فوكوه. فالمفكر الفرنسي عادة ما يقرن بين الخطاب والواقع.

---

(٤٤) J.Derrida Ibid P65.

(٤٥) د. عبدالله محمد الغذامي ص: ٢٤.

والواقع عنده نص قابل للتأويل على الدوام، بل الخطاب موقف فلسفي من باقي الفلسفات السابقة. في حين ان عبدالقاهر الجرجاني لما صاغ مفهوم النظم كان يتحرك ضمن اشكالية الإعجاز القرآني، ويستحضر قناعاته الأشعرية. الشيء نفسه يمكن قوله في ثنائية: الألفاظ والمعاني..

وهكذا، فقد استدعى الدكتور عبدالله محمد الغذامي، مفاهيم من فوكوه دون أن يستثمرها في بناء معرفة نقدية جديدة، للنظرية النقدية العربية، أو في تأزيم كل أشكال المشاكلة والشبيبة، وأنساق التسلط، خصوصاً إذا علمنا، إن فكر ميشيل فوكوه، فكر تفكيكي - وليس معاني كما يزعم الدكتور عبدالله محمد الغذامي - جاء لتقويض كل أشكال السلطة، وكل مظاهر استبداد المؤسسة: أي مؤسسة سياسية أو ثقافية أو غيرما.

كان بإمكان الدكتور عبدالله محمد الغذامي، أن يستعين بطروحات فوكوه ليخلخل المؤسسة كما زكاها الآمدي والمرزوقي وغيرهما، ووليؤزّم سلطة المؤسسة التي كتمت أنفاس الجرجاني نفسه (مؤسسة الأشاعرة) وليس العمل على تبريرها.

لقد شكلت النظرية النقدية العربية، مؤسسة قائمة الذات: منها يستمد كل من الشاعر والناقد والبلاغي.. سلطته الشرعية. ومع ذلك

---

(٤٦) يستحسن أن نشير هنا إلى أن معظم ممثلي مؤسسة النظرية النقدية العربية التقليدية كانوا في مجملهم قضاة يصدرون احكاماً، ويعملون على ضمان العدل والموازنة والسهر على النص والمعنى القرآنيين ثم التنظير لأدوات حصرهما وضبطهما وتطويقهما من كل تشط أ اختلاف أو تعدد.. وربما لهذا السبب احتفى بالنص القرآني أكثر، على حساب النص الشعري والإبداعي عموماً.

فقد أبلى الدكتور عبدالله محمد الغذامي الحسن في محاولة تفكيك هذه المؤسسة والتشكيك في تعاليها، خصوصاً، في عمود الفحولة، عند الآمدي، لأن «سماته ليست معياراً لأشعار الأوائل ولا تصلح أن تكون نظرية نقدية عن الشعر العربي، ولكنها خلاصة ذوقية تخص الآمدي ولا تشمل ديوان العرب»[٤٧]. واستدعاء لطروحات فوكوه، في هذا الشأن، قوة ضاربة في تقويض هذه المؤسسة كسلطة وكخطاب.

والخطاب هذا، ليس بمعنى النظم عند الجرجاني، كما ذهب إلى ذلك الدكتور عبدالله محمد الغذامي، ولكن الخطاب: «كمؤسسة أو فترة زمنية أو فرع معرفي»[٤٨] كسلطة يمارس الأبعاد والإقصاء والمنع لخطابات على حساب أخرى ووقائع على أخرى..

وعموماً، فقد استعان الدكتور عبدالله محمد الغذامي «بمتفجرات» نقدية وحداثية فعّالة سواء من بارط Barthes، أو من فوكوه Foucault، أو من ديريدا Derrida..

لكن «عوائق ما ، حالت دون تفجير طاقاته الفكرية والمعرفية والقرائية الهائلة، إلى أقصى الحدود. وهو الأمر الذي أنجزه الدكتور عبدالفتاح كيليطو في كل ما كتبه ويكتبه.

فإذا كان الدكتور عبدالفتاح كيليطو يلعب «كطفل» مدلل ومشاغب، ويجعل القارئ الجدي والوثوقي والأكاديمي، يلعب بدوره، فينزع عنه بالتالي وقاره وجديته ويلقي به إلى عوالم غريبة ومدهشة، لكن دون أن يقوده إلى مواطن هذه الغرابة والاندهاش...

(٤٧) د. عبدالله محمد الغذامي: نفسه ص: ٥٣.

(٤٨) ميشيل فوكوه: نظام الخطاب. ترجمة محمد سبيلا ص: ٩.

فإن الدكتور عبدالله محمد الغذامي يلعب «كراشد» فهو بدوره مولع باللعب، لكن كلما حاول أن يلعب أو يدفع بلعبه إلى الحدود القصوى، إلا واصطدم بسلطة المؤسسة وإكراهاتها ربما شأنه في ذلك شأن الجرجاني. فكلاهما يمتلك مؤهلات قرائية ومعرفية، للعب ـ وأقصد باللعب هنا الخلخلة والتفكيك، وإعادة ابداع العالم من جديد.

٢ ـ د. عبدالله محمد الغذامي بين قمقم المؤسسة ومتفجرات التفكيك:

هذا ما يكرسه الجانب التطبيقي في كتاب: المشاكلة والإختلاف، واختيار الدكتور عبدالله محمد الغذامي لبعض النصوص الشعرية التي يتعذر فيها ـ في نظرنا ـ أن تُجاري قناعته المنهجية، أو تُسعِف جهازه المفاهيمي، كما في القسم الأول من الكتاب.

إن حادثة السلام التي أوردها الدكتور عبدالله محمد الغذامي، بالنسبة للشاعر الأحوص وإدراجها في اطار النص المختلف/ نص الاختلاف حادثة لا تستجيب لمواصفاته، وذلك لوضوح دلالتها ومباشرتها، فقصيدة الأحوص التي تطلعها:

سلام الله يا مطر عليها وليس عليك يامطر السلام

هي قصيدة من نوع قصائد المشاكلة «تطابق بين الدال والمدلول»[(٥٠)] وبالتالي، فلا ابتكار فيها ولا انزياح يذكران، وبالتالي،

---

(٤٩) انظر دراستنا في هذا الصدد: «هامش على هامش رسالة الغفران» لعبدالفتاح كيليطو. الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي.

(٥٠) د. عبدالله محمد الغذامي: نفسه ص: ١٧٢.

لا تخييل ـ بمفهوم الجرجاني، وحازم القرطاجني ـ لأن المسافة الجمالية ضئيلة إلى حد التقريرية والمباشرة. فلو عرضنا هذه القصيدة على عبدالقاهر الجرجاني نفسه، لصنفها ضمن «النصوص المغسولة» على حد تعبيره ـ أي ذات مدلول صريح وواضح ومغلق، وبالتالي مشاكل.

وفي مقاربة الدكتور عبدالله محمد الغذامي، لتيمة Théme الأسد عند كل من البحتري، والمتنبي، وفاضل العزاوي، ثم مقامة الهمذاني، على التوالي، نجده يدرج قصيدة البحتري ضمن النص المشاكل، لا لكونه يشاكل عمود الشعر التقليدي، وعلامات الفحولة وحسب، وإنما بسبب «إنكسار النص»، وعدم مشاكلته لما أسماه الباحث «بأخلاقيات النص»[٥١].

بعبارة أوضح، لأن قصيدة البحتري لا تحافظ على قيم الفروسية العربية الأصلية كما في قصيدة المتنبي، فمعروف أن المتنبي عندما يمدح، عادة ما يعلي من ذاته، ويماهيها بذات الممدوح. ولذلك جاء الممدوح والأسد من الطينة نفسها. وهكذا عاش المتنبي «مثل الليث صولة وجولة وصوتاً مرعباً. ومات مثله ميتة حرة نبيلة... فالليث يموت على يد رجل كريم أما المتنبي فيموت على يد قاطع طريق متربص»[٥٢].

وعليه، فالأسدان، هما المعادلان الرمزيان، لكل من البحتري والمتنبي، وبالتالي للمشاكلة والاختلاف. بهذا النوع من القراءة، أدرج الدكتور عبدالله محمد الغذامي، شعر المتنبي في اطار النص المختلف/ نص الاختلاف، بل أمثله وأسطره.

---

(٥١) د. عبدالله محمد الغذامي، نفسه ص: ١٢٠.

(٥٢) نفسه، ص: ١٣٤.

وفي مقابل ذلك، تحامل الباحث على الشاعر فاضل العزاوي في قصيدته «بحكم العادة» لا لشيء إلا لكونه يميل إلى معادلة جديدة مؤداها: الدنية ولا المنيّة»[٥٣]، فضلاً عن كونه يكرس «القيم الفردية كبديل للقيم الجماعية»[٥٤]،

بهذا المعنى، فقد دنس العزاوي/ الشاعر المودرن ـ كما سماه الدكتور عبدالله محمد الغذامي قدسية المتنبي عبر تناص Intertexluali-té، ينطلق من قيم أخلاقية وشعرية جديدة. فإذا كان المتنبي قد أوقف حياته وشعره للمدح والإستجداء، فقد فضل فاضل الغزاوي أن يسلخ ثياباً غير ثيابه، تفادياً للانفصام الذي عانى منه المتنبي.

إلا أن هذا الخيار، لم يعجب الدكتور عبدالله محمد الغذامي، والأمر طبيعي، ولذلك رأى العزاوي: «عارياً متعرياً وينخجل من عريه هذا، إذ لم يعد للعري دنية»[٥٥].

وتلك أحكام قيمة تكرس قيم المشاكلة، وتمتح من نسق قيمي تسلطي، لأن الحديث عن أخلاقيات الإبداع، أو أخلاقيات النص، هو حديث قيمي وأخلاقي تشاكلي.

ويبدو أن فاضل الغزاوي في تناصه Intertextualité بالمتنبي، قد قتل الأب الرمزي / المتنبي/ السلف، ليحيى، ويلبس لباساً هو لباسه، بهذا الفعل يحقق الإبداع والتجديد الشعريين، ذلك ما لم يقبله الدكتور عبدالله محمد الغذامي، ولن يقبله حتى في مقاربته للمقامة البشرية،

---

(٥٣) نفسه ص: ١٣٩.

(٥٤) نفسه ص: ١٣٩.

(٥٥) نفسه ص: ١٤٠.

لبديع الزمان الهمداني.

إن موت الأسد/ ذاذا، في «المقامة البشرية»، في «النيل والشرف». على هذا الأساس، «فنص بشر بن عوانة، ينسخ نص البحتري ويلغيه.. لقد جاء اللاحق (الابن) أقوى من السابق (الأب) فنسخه وألغاه»[٥٦]. فاستبدل الدكتور عبدالله محمد الغذامي النسخ بالقتل ـ بالمعنى السيكولوجي ـ لأن في القتل خطيئة، كتلك التي اقترفها أوديب بعدما «قتل أباه وتزوج بأمه، فأحال بمدينته الطاعون جزاء إثمه هذا»[٥٧].

وفي هذا الصدد، حاول الدكتور عبدالله محمد الغذامي، أن يعقد مقارنة بين حكاية أوديب والمقامة البشرية وبين سوفوكل Sopho-cle، وبديع الزمان الهمداني، وقد أسفرت المقارنة على دنس حكاية أوديب، وطهارة المقامة البشرية». ببساطة، لأن الأمرد / الابن، لم يقتل أباه/ بشر بن عوانة، ليتزوج من أمه كصنيع أوديب. بهذا الفعل، جنب «الطاعون على مدينته، وتظل المقامة نصاً طاهراً ونظيفاً وتظل بيئة النص بيئة صحية زكية»[٥٨].

وهكذا لم يكن بإمكان الدكتور عبدالله محمد الغذامي، أن يصفي حسابه تماماً مع المنظومة الأخلاقية، ومفاهيمها اللاهوتية، كالحديث عن الطهارة، والنظافة، والشرع، والحلال، والخطيئة، والإثم، والتكفير.. وظلت قراءته/ لعبة تتأرجح بين قمقم المؤسسة،

---

(٥٦) نفسه ص: ١٧٧.

(٥٧) نفسه ص: ١٨٢.

(٥٨) نفسه ص: ١٨٢.

ومتفجرات التفكيك . . . بين مطرقة التفكيك، وسندان المؤسسة . . .
وفي قوله هذا ما يؤكد زعمنا هذا: «تلك بعض مقولات أسلافنا، مسألة النص نلمس فيها البعد النظري التأسيسي، لما نتصوره اليوم عن مفهوم المفتوح والمغلق، وهي لا تختلف إن لم نقل تتفق كلياً مع ما نجده لدى العصريين من التقاء حول مفهومات النص والنصوصية»[٥٩].

رغم الامكانات المعرفية والثقافية والقرائية، للدكتور عبدالله محمد الغذامي، فإنه لم يستطع أن يدفع بلعبه وقراءته للنظرية النقدية العربية، ولا للشبيه والمختلف فيها، إلى الحدود القصوى، لأن العوائق أقوى من أن تخلخل وتفكك . . .

إن قتل الأدب التراث / السلف، لميلاد الابن/ المستقبل، جريمة وخطيئة . . . من هذه الزاوية، فالأمرد/ الابن، في «المقامة البشرية»، لم يقتل أباه ليتزوج من أمه ليحقق المدينة الفضيلة والطاهرة والزكية في تصور الدكتور عبدالله الغذامي، إلا أننا نختلف معه في الرأي، لأن الأمرد/ الابن، قد أخصى أباه بشر بن عوانة، وتزوج من أمه أو بديل أمه فاطمة، التي خارب وقاتل الأب من أجل الزواج منها.

فالجرح ـ عشرون طعنة ـ رمز للقتل والخصي معاً، لنظام معرفي أبيسي، أو للنسق المتسلط ـ بتعبير الباحث ـ ورغبة في بناء نظام معرفي بديل. وهي القراءة التي لا يقبلها الدكتور عبدالله محمد الغذامي، ولن يقبلها ببساطة، لأنه يطمح إلى تحقيق مجتمع طاهر يحتفظ فيه «بسلطة الأب، بما أنه ماض، وبما أنه سلطة . . . من دون قتل ومن دون إثم»[٦٠].

---

(٥٩) نفسه ص: ١٠٢.
(٦٠) نفسه ص: ١٣٨.

بمثل هذه التصورات، يتعذر على الباحث، الخروج من القمقم، وإحراق الشحوم الثقافية»، وتجاوز الأمراض الثقافية، التي رصد له مشروعه الضخم في النقد الثقافي، وبالتالي تغليب الاختلاف والتعدد. . . على المشاكلة والشبيه. . والانتصار ـ والحسم فيه «للنسق الثقافي» المنفتح على «النسق المتسلط» المغلق. .

. . ومع ذلك، فإننا نتفهم تماماً، أن هناك عوائق موضوعية قائمة بالفعل تعوق الدكتور عبدالله محمد الغذامي عن تذويب «شحم ثقافي» مترسخ ومتجذر في بنية العقل العربي عموماً. . . وبالأحرى إحراقه، خصوصاً في واقع لا يقبل التذويب، والإحراق. . لكن عظمة مشروع الدكتور عبدالله محمد الغذامي في عظمة قلمه الذي لا يعرف ـ مع ذلك ـ طريقه إلى . . الأسئلة المغلوطة أو الإشكالات الزائفة. . ./ .

هوامش الدراسة:

١ ـ د. عبدالله محمد الغذامي:

أ ـ الخطيئة والتكفير. من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنسان معاصر. النادي الأدبي الثقافي ـ جدة ـ السعودية ـ ط ١ ـ ١٩٨٥م.

ب ـ تشريح النص. مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة. دار الطليعة ـ بيروت ـ ط١ ـ ١٩٨٧م.

ج ـ القصيدة والنص المضاد. المركز الثقافي العربي بيروت. / البيضاء ـ ط١ ـ ١٩٩٤م.

د ـ المشاكلة والاختلاف. قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه والمختلف ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ البيضاء ـ ط: ١ ـ ١٩٩٤م.

هـ ـ المرأة واللغة، الجزء الأول ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت

/ البيضاء ـ ط : ١ ـ ١٩٩٦م .
و ـ ثقافة الوهم . الجزء الثاني . مقاربة حول المرأة والجسد واللغة ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت/ البيضاء ط : ١ ـ ١٩٩٨م .
ز ـ «رحلة المعنى من بطن الشاعر إلى بطن القارئ» ـ مجلة : فكر ونقد ـ العدد ١٧ ـ السنة ٢ ـ مارس ١٩٩٩م المملكة المغربية .
ك ـ «الشعر إن لم يكن خطاباً في التأنيث» ـ مجلة فكر ونقد ـ العدد : ١٨ ـ السنة ٢ ـ ابريل ١٩٩٩م المغرب .
ل ـ محاضرة : «النقد الثقافي : أسئلة وقضايا» ألقاها الباحث علي طلبة، وحدة «التواصل وتحليل الخطاب»، التي يشرف عليها الدكتور محمد العمري بتاريخ : ٣٠ ابريل ١٩٩٩م بجامعة سيدي محمد بن عبدالله ـ ظهر المهراز ـ فاس ـ المغرب .

٢ ـ د . محمد مفتاح : التشابه والاختلاف . نحو منهاجية شمولية ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ البيضاء ط : ١ ـ ١٩٩٦م .

٣ ـ د . محمد العمري :
أ ـ الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية . نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية منشورات دراسات ـ سال ط : ١ : ١٩٩١م .
ب ـ نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة د . محمد العمري . افريقيا الشرق ـ ط : ١ ـ ١٩٩٦م .
ج ـ المحاضرات التي كان يلقيها الدكتور العمري على طلبة «وحدة التواصل وتحليل الخطاب» . ويتضمنها الآن كتابه الأخير : البلاغة العربية أصولها وامتداداتها افريقيا الشرق ـ المغرب ـ ط : ١ ـ ١٩٩٩م .

٤ ـ د . سعيد علوش : «نظرية العماء الأدبي وبلاغة التشويش النقدي» . مجلة، علامات بمكناس، العدد : ٨ ـ ١٩٩٧م ـ المغرب .

٥ ـ محمد عابد الجابري : تكوين العقل العربي . دار الطليعة بيروت ـ

ط: ١ ـ ١٩٨٤م.
٦ ـ محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي. ط: ١ ـ ١٩٩٠م.
٧ ـ إدريس جبري:
أ ـ «المرأة والأفعى والشيطان»، مجلة علامات بمكناس العدد ٥ المملكة المغربية.
ب ـ هامش على «هامش رسالة الغفران» لعبدالفتاح كيليطو. الملحق الثقافي بجريدة الاتحاد الاشتراكي. العدد ٥٦٠. ١٩٩٩م.
٨ ـ عبدالقاهر الجرجاني:
أ ـ أسرار البلاغة. تحقيق: د. ريتر. دار المسيرة بيروت. ط٣ ـ ١٩٨٣م.
ب ـ دلائل الإعجاز. تحقيق: محمد محمود شاكر. مكتبة الخانجي ـ القاهرة.
٩ ـ السكاكي: مفتاح العلوم. تحقيق نعيم زرزور. دار الكتب العلمية.

1 - Barthes Roland
a-S/Z.collection: Points. Edition du seuil. 1970.
b-Le bruissement de la langue. Essaies Critiques IV. Edition du seuil 1984.
2-Derrida jaques:
a - La différance. Théorie d 'ensemble. Tel quel.
Collection: Pionts Edition du seuil 1968.
b -Sémiologie et Grammatologie "Entretien avec J.Kristiva. in Positions. Collection. Critiques Edition de Minuit 1927.

«الغذامية.... خطاب في الشعرنة»

أسامة الملا

١/١ في الغذامية:

يمتد المشروع الغذامي معرفياً في أكثر المساحات الفلسفية النقدية خصوبة في النظرية الحديثة الأمر الذي مكّن لاشتغالاته قراءة النسق الثقافي في الفكر العربي بوصفه معول الهدم والبناء للبنى السطحية والعميقة للمنجز الثقافي ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، تتبنى هذه المقاربة لهذا المشروع الثر محاولة تنصيصه وتجسيده محاورة له بلغة كرّسها منذ انطلاقته في الخطيئة والتكفير ولا تزال تعلن دوماً فاعليتها وديمومتها في المنجز العربي. تلك النصية التي نروم إلى تمثلها في هذه المقاربة ستفضي إلى مشروعية الانتقال من أول مؤلفاته حتى نهايتها والتعامل معها على أنها نص واحد ممتد، ولعل ذلك التوزع المنهجي في حقول معرفية متنوعة (التأولية، النصوصية، البنيوية، التشريحية، النسوية، الثقافية..).

تؤكد رغبة النص/ المشروع في التواصل والإيغال مع المشروع

والنظرية المعرفية الحديثة بأكبر قدر ممكن من الاشتغال والتعاطي والتمثل، كما نراه يؤكد ذلك في متعاليه النصي (ونعني به اللقاءات التلفزيونية والمقالات والحوارات الصحفية) ذلك الإيغال والانغماس والتوحد في معايشة نظرية ما أحال المشروع دوماً إلى الوصول إلى درجة مضاعفة من الكثافة النقدية في لحظة سوسيوثقافية لا تتعاطى مع هذا القدر من النوعية والكثافة عادة!!!

لذا تمت (أغذمة) المشروع وتم تعاطيه بشدة ونهم، فما كان منه إلا أن يطابق اسمه مسماه وأن يكون حقيقياً أو فلنقل غذامياً فها هو (يغذم الشيء يغتذم غذماً واغتذم (الشيء) أكل بنهمة)[1](وغذمه غذماً أكله بشدة وإفراط وشهوة، وتغذم الشيء: اغتذمه ويقال هو يغتذم كل شيء إذا كان كثير الأكل، والغذمة: بئر غذمة كثيرة الماء)[2].

إن الاعتباطية الألسنية ما بين الاسم ومسماه قد تنداح قليلاً إذا ما تواطأت هذه المقاربة بالدخول إلى هذا النص الكثير (زاداً وماء) وليصبح (مسماه) بمثابة عنوانه النصي أهم عتباته النصية التي تختزل عمقه وامتداده المعرفي وتمثل نواته المشكلة، ولتبدو تلك الغذامية النهمة والكثيرة من أهم النصيصات التي تفضي إلى الوشاية بالمشروع/ النص وتجليته، ولتبدو تلك العلاقة ما بين النص وعتبته النصية حالة من التطابق والتكثيف ولتصبح (الغذامية) اسماً دالاً على النص ليس بوصفها اسماً اعتباطياً لمنتجه بل لكونها خياراً نصياً مكثفاً له وعتبة نصية أولية هذه المقاربة تتذرع بطرف من ذلك الولوج النهم الذي قد يؤغذم المقاربة تناغماً مع تأغذم النص/ المشروع، هذا ما ستحاول فعله!!

١ـ لسان العرب، ابن منظور، مج١، ص: ٤٣٤ دار صادر، بدون تاريخ، بيروت.

٢ـ المعجم الوسيط، ج٢ ص: ١٤٩، الثانية، بدون تاريخ، بيروت.

١/ ٢ في الشعرنة:

صك المشروع الغذامي في نقده الثقافي هذا المصطلح من خلال رصده للعبة النسق الشعري في الذات والقيم العربية عبر قدرته على صناعة الفحل الشعري والطاغية، لإنتاجه تلك العلاقة الخادعة التي تظهر ما لا تضمر فينشأ خداع البصر وتنسج الشعرنة وتقام مملكة الأحادي والمصادر والمكرس للذات [٣] ولقد ظهرت مظاهر الشعرنة تتلبس جوانب من انتاجية المشروع ذاته عبر الغذامية التي تمثل لبه ونواته الأساس، إذ بقراءة العتبات النصية والمتعاليات النصية نلحظ تمظهر تجليات الشعرنة في المشروع مما يقيم علاقة ما بين الغذامية إجراء وما بين الشعرنة نتيجة والتي تتعلق برصد أثر النسق الشعري الفحل على منظومتنا الفكرية والقيمية.

لذا تحاول المقاربة تطبيق الدراسة الثقافية على المشروع الثقافي ذاته لأنها تزعم أنه يتوافر على تلك المواصفات النسقية التي تتطلبها تلك الدراسة الثقافية كما أعلنها المشروع ذاته [٤] وهي أن يكون هناك نسقان معاً في آن في نص جميل وجماهيري يكون أحدهما (المضمر) نقيضاً ومضاداً (للعلني) فقد حمل المشروع نصين أولهما مظهر يشرح النسق الشعري الفحل وتأثيره على الفكر العربي وثانيهما مضمر يتناغم مع أثر ذلك النسق ويعد ناتجاً من تجلياته، كما أنه جميل في تشكيله لذلك الصوت المفرد المهمش للمنظومة النسقية ثقافياً ومبهراً في تأويلاته الجمالية النصوصية وجماهيرياً إذ أن كتبه الأكثر مبيعاً في معارض

٣ـ يراجع كتاب: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الأولى، ٢٠٠٠ الدار البيضاء.

٤ـ المرجع السابق ص: ٧٧ وما بعدها.

الكتب العربية والأكثر نفاداً على الرغم من طباعتها المتلاحقة ليتحول المشروع الأكاديمي النخبوي الى مشروع إعلامي جماهيري، ولنا أن نلمح تجليات الشعرنة في الخطاب الثقافي الذي يدعو الى الاختلاف والتعدد واللاتمركز لنتبين بعضاً من أثر النسق الشعري الفحل الذي يؤكد على الأحادي (كما نجده في شعرنة التأويل) والتمركز على الذات (كما نجده في شعرنة السياق) والتأكيد على الأنا المهيمنة (كما تتضح في شعرنة المقولة) ليصبح النسق الفحل ضارباً في أحد أهم وأخطر المشاريع التي قامت بمساءلته في فكرنا العربي!!

٢/١ شعرنة السياق:

تشيء العتبات النصية بالمقولات المهيمنة في معمارية نصية ما إذ أن بإمكانها التقاط المجسمات الدالة على بنية المشروع الكتابي منذ العتبة المدخل لتفتت ذلك التشرنق السياقي الذي يفرضه خطاب يحمل في تضاعيفه نصين احدهما مضمر والآخر مظهر، تتمثل تلك العتبة الواشية (بكلمة شكر) الذي اعتاد المشروع الغذامي افرادها في مشروعه الثقافي (المرأة واللغة، النقد الثقافي) في حين كانت تتضمنها المقدمة في المشروع النصوصي (الموقف من الحداثة، الكتابة ضد الكتابة، القصيدة والنص المضاد، الصوت القديم الجديد، تشريح النص، رحلة إلى جمهورية النظرية، ثقافة الأسئلة).

لقد اعتمد البيان التصديري في النص/ المشروع عتبتين أساسيتين هما: كلمة شكر، المقدمة، وسنقتصر الحديث حول العتبة النصية الأولى والتي جاءت في المشروع الثقافي عوضاً لشموليتها عن صفحة الأهداء في المشروع النصوصي (الخطيئة والتكفير ـ ثقافة الأسئلة) والتي

لم تنزاح فيهما عن كونها تقليداً كتابياً يوجه (للأب ـ الأم ـ الصديق ـ المدينة) كما اعتاد أن يضمن المقدمة شكره وتقديره لمجموعة من الأصدقاء للقيام بمراجعة الكتاب وتدقيقه وإضفاء أكبر قدر من اللبوس العلمي الجماعي عليه، في حين أننا نجد العتبة النصية (كلمة شكر) في النقد الثقافي تنزاح عن هذا الدور النمطي لتشكل السياق الخاص للمشروع لتتحول الى نص مواز لمشروع النص الأساس عبر قصدية تأليفية ارادت ان تقيم سياقاً مؤسساتياً للكتابة الثقافية والتي تحتاج الى نوع من المؤسساتية (للمشروعية) لكونها تدخل مساحة بكراً على مستوى النظرية والتطبيق وبخاصة لخطورة النتائج التي تفرزها تلك الممارسة الإجرائية، لقد وعى المشروع الغذامي خريطة المؤسسات الثقافية محلياً وعربياً، إذ أنها تعتمد في مجملها على تشكلات شللية فردية وإن كانت تستظل بغطاء مؤسساتي (أندية ـ جمعيات ـ مطبوعات) شلل ثقافية تدعي النخبوية وامتلاك المشروع الثقافي الحقيقي المتفرد لذا كون المشروع الغذامي مؤسسته السياقية الخاصة مكتفياً من الجمعيات الرسمية وغير الرسمية بعضوية شرفية في احداها، كما اكتفى بالقسط الأقل إدارياً في المؤسسة الأكاديمية، واكتفى بالجانب الاستشاري في المؤسسات الإعلامية وإن كان ذلك الجانب صورياً في كثير من الأحيان (تم تعيينه فيها رغبة من بعض المطبوعات في اضفاء قدر من المنهجية والمصداقية).

كل ذلك الغياب المؤسساتي حدا بالمشروع أن يقيم سياقه مؤسسته بنفسه، ولعل العتبة النصية (كلمة شكر) في كتابيه (المرأة واللغة ـ النقد الثقافي) قادرة على تمثل تلك المؤسسة خير تمثيل إذ أنها تتكئ على: مدرسة البيان العربي تراثاً ولغة وبخاصة المدرسة الجاحظية ومن خلال

مقولة مركزية تتصدر تلك العتبة (إن الله جلت حكمته لم يخلق رجلاً يقوم بكل حاجاته بنفسه) لتنسحب هذه المقولة على المشروع ذاته فتصبح (إن الله جلت حكمته لم يخلق مشروعاً يقوم بكل حاجاته بنفسه) لقد ارتبط المشروع بإجرائية المدرسة الجاحظية عبر قراءته التشريحية للنسق العربي في قراءته لأركلوجية الكرم العربي في البخلاء ودراسته لكثير من الظواهر النسقية في رسائله الأدبية وكتابه الحيوان يقترب من هذا الاتكاء التراثي للمشروع ما فعله طه حسين في اطروحاته الفكرية التي تعتمد على مقولة تراثية مركزية يستثمرها في طرح قضايا معاصرة، وبذا يتقاطع المشروع الغذامي مع مشروع طه حسين الذي وصفه النقد الثقافي بأنه (سيد المعاني: الأعمى هو الأبصر)[٥].

وللنهوض بشعرنة المؤسسة/ السياق الخاص فإنه يفرغ تلك المؤسسات من محتواها ليقيم منشأته باختياره أولاً في العتبة النصية ثم دفاعه عن هذا الاختيار ثانياً في متعاليه النصي، فها هي وزارة التعليم العالي تتحول الى الوقفة الصادقة لصاحب المعالي وزيرها الدكتور خالد العنقري، وتأتي جامعة الملك سعود في أشخاص: د. محمد الهدلق، د. عبدالرحمن السماعيل، د. حمزة المزيني، د. معجب الزهراني، د. راضي السرور وتأتي المكتبات الثقافية ممثلة بـ(د. أمين سيدو) ولتبدو المؤسسة الإعلامية ممثلة (بعبدالله السمطي) ومن ثم المؤسسة

٥ـ تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الأولى ١٩٩٩ الدار البيضاء من ص: ١٦٩ الى ١٨٥ وليق المشروع ما بين هاتين المنطقتين بين (جحوظ العين) و(عماها) وصولاً الى الأبصر ليتذرع سيميائياً بينهما عبر حالة وسطى تمثل نظارة سميكة تملأ الجزء الأكبر من الوجه!

الأسرية ممثلة (بالزوجة والبنات). وتتآزر العتبة النصية الأخرى في الكتاب المكمل (النقد الثقافي) لتكتمل صورة المؤسسة السياق بإيجاد هيئة استشارية من مختلف الجامعات في الوطن العربي (المغرب ـ تونس ـ البحرين) ممثلة في (د. إدريس بلمليح، محمد العمري) تضاف إليها هيئة توثيقية متخصصة من (حمد المرزوقي، عبدالرحمن البطحي) يضاف الى ذلك لجنة إعلامية عالية الصيت (د. عبدالسلام المسدي، د. علي حرب، محمد العثيم)[٦].

وإذا كان الاختيار أياً كان نوعه إجراء ايدلوجياً فإنه لم يتم الاكتفاء بهذا الاختيار بل أضفى عليه بياناً إقناعياً معضداً فيه الاختيار بالتبرير المفضي للشعرنة والتكريس وهذا ما تم عبر المتعالي النصي (المقالة الأخيرة في ثقافة اليوم الرياض[٧] مضيفاً لكل واحد من أعضاء السياق خصيصته السياقية التي تنضاف مع بعضها البعض لتشعرن السياق بأكمله، لتتضافر العتبة النصية والمتعالي النصي في خلق سياق مؤسساتي متشعرن بفعل الخطاب الإقناعي الذي يمارسه المشروع مكرساً للأنا السياقية!!.

مما حدا بالسياق أن يعيد فعل الشعرنة للمشروع بدوره هو الآخر

٦ـ يضاف إليهم في مشروعه النصوصي: د. سعاد المانع (القصيدة والنص المضاد)، د. بكري شيخ أمين (الموقف من الحداثة)، د. محمد يعقوب تركستاني (تشريح النص)، عبدالفتاح ابومدين، سعيد السريحي، عالي القرشي، سعد البازعي، عابد خزندار، عثمان الصيني (ثقافة الأسئلة) سعد الحميدين، تركي السديري، (الصوت القديم الجديد) نبيل خوري، جاسر الجاسر، علي العميم، عبدالمحسن العكاس (رحلة إلى جمهورية النظرية) محمد حسين زيدان، محمود عارف، عبدالله عبدالجبار، محمد بابصيل، فهمي حرب، شيرين حمزة شحاتة، عبدالله بلخير، حسين عرب في (الخطيئة والتكفير).

٧ـ ملحق ثقافة اليوم الخميس ٨/ ٧/ ١٤٢١هـ الرياض عدد ١١٧٩١.

في تبادلية للأثر النسقي الذي يفرضه ايقاعه على المشروع وصداه تم ذلك عبر الاحتفالية التي تمت بعد فوز المشروع بجائزة سلطان العويس النقدية في ملاحق الجزيرة الثقافية(٨).

٢/٢ شعرنة المقولة:

وكما كانت العتبة النصية المتمثلة في (كلمة شكر) تصنع شعرنة السياق فإن المتعالي النصي (اللقاءات والمقالات) تضفي إلى رصد ما تم في المشروع الغذامي من شعرنة المقولة يظهر ذلك عبر توحده بمقولة النسوية تلك المقولة التي ظهرت في كتابه (المرأة واللغة) فقد تلبس بتلك المقولة حين تمثلها في متعاليه النصي عبر أول حوار صحفي بعد صدور الكتاب كان ذلك من خلال الأنثى المحاورة (ريمة الخميس)(٩) كذلك اللقاء التلفزيوني مع الأنثى المحاورة (مذيعة تلفزيون الشرق الأوسط ـ السهرة المفتوحة) وبعد حصوله على جائزة سلطان العويس مع الأنثى المحاورة (مذيعة قناة أبوظبي ـ لقاء خاص) أراد أن يقيم بنفسه ذلك التوازن الثقافي ما بين الذكورة والأنوثة، مما جعله يصر على عود الضمائر المؤنثة على أصحابها في كتاباته بعد (المرأة واللغة) دون جريان تلك الضمائر على وجه التغليب كما هو متبع عادة في الكتابة العربية وفي كتبه السابقة ما افضى بالمشروع بأن يصبح (ممثلاً لأفكاره الطوباوية، ولذا صار هو بطلاً لنصه)(١٠) هذا الحكم الذي أعلنه المشروع في (الخطيئة والتكفير) عن النموذج الإنساني (حمزة شحاتة) حين تلبس بمشروعه في صفات الأخلاقية الحقة فأصبحت الذات نصاً،

٨ـ تراجع تلك الملاحق من شهر ذي القعدة حتى المحرم ١٤٢٠هـ.
٩ـ تراجع مقابلة في الملحق الثقافي جريدة الجزيرة الأحد ١٨/ ١٠/ ١٤١٨ عدد ٩٢٧١.
١٠ـ مقابلة ملحق الجزيرة ١٨/ ١٠/ ١٤١٨هـ

والحال هنا تتكرر أصبح المشروع نصاً وكما اتضح في المتعالي النصي اتضح ذلك في العتبة النصية في كتابي (تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، وحكاية سحارة) حينما شاطرته الأنثى فعل الكتابة فقد صنعت النص التشكيلي للكتابين لتتحول الأنثى من كونها موضوعاً للمشروع لتصبح صانعة له، فيتحول (الموضوع) إلى (مرسل) ولتتحول من المصنوعة كتابياً ومعلوماتياً إلى الصانعة (الكاتبة والمحاورة والراسمة) الفاعلة في تكوينه وصناعته ولتتلبس الشعرنة بمظاهر التوحد بالمقولة[١١].

وما تم في المقولة النسوية نراه يتم في المقولة الثقافية وذلك من خلال التأكيد على (موت) النقد الأدبي، كما ورد في العتبات النصية (مقدمة النقد الثقافي) أو في المتعالي النصي (اللقاءات والمقابلات التلفزيونية والمقالات الصحفية) ولعل التأكيد على المصادرة التامة للنقد الأدبي صناعة (للفحل) الثقافي بطريقة ما فعلى الرغم من دعوى النقد الثقافي بوصفه تفكيكاً لمقولات المركزية التي تتم من خلالها صناعة الفحل النسقي إلا أننا نجد أن النقد الثقافي يمارس نفس الآليات التي رصدها لمساءلة النقد الثقافي وهي:

تكريس الذات: تم ذلك عبر تكريس النقد الثقافي.

مركزية الذات: (أنا ناتج هذا العصر وأنا الذات الفاعلة فيه)[١٢].

إلغاء الآخر والتعالي عليه: موت النقد الأدبي.

١١ـ ينضاف الى تلك الشعرنة للمقولة استثمار الحدث التاريخي الاحتفال بمناسبة المئوية لصالح المشروع التسويقي مقالة في ثقافة اليوم والـ ١٤١٩ بعنوان (أخوات نورة).

١٢ـ مقابلة الجزيرة السابقة.

مما يؤدي الى ان يصبح المشروع ناتجاً نسقياً بدلاً من كونه مشر
نسقياً وليكرس الانغلاق والتفرد بدلاً من التعددية والاختلاف وهـ
دعاوى المنطلق، لتبدأ مركزية الهامش تحيل الى صناعة الفحل عبر نسـ
الاستفحال[١٣].

١٣ـ النقد الثقافي ص: ٢٤٨.

عبدالله الغذامي: الشبيه المختلف

د. حاتم الصكَر

«لقد تجنَّبَ الطريقَ السالكة وسلكَ غيرها، فأبدع وبقي حيّاً في شعره وصوته، وغلط مرّةً فسلك الطريق المعروفة، فقابله فاتك الأسدي وقتله. وهكذا فإنّ الطريق السالكة تقتل سالكها. ولا يسلم إلاّ مَنْ ابتكر طريقاً تخصّه»

د. عبدالله الغذامي. المشاكلة والاختلاف/ ١٣٤

المقتطف الذي جعلناه مدخلاً لاحتفائنا بالناقد العربي الدكتور عبدالله الغذامي يرينا باختصار خلاصة أطروحته حول (الشبيه المختلف) التي سرت عدواها إلى الكاتب نفسه، فغدا بدوره شبيهاً مختلفاً، وإذا كانت تلك المقولة قد جاءت في سياق تحليل الغذامي لقصيدة المتنبي في الأسد، وبيان جوهر شعريته القائمة على تجنب الطرق السالكة، واستبدالها بما لم يسلك من الطرق، فإنّ الحكمة التي انتهى بها المقتطف (ولا يسلم إلا من ابتكر طريقاً تخصه) تصلح أن

تكون وصفاً دقيقاً للسيرة النقدية للغذامي أيضاً، رغم أنه يطورها
قول لابن الأثير في المتنبي.

أذكر أن الغذامي في لقاءات مباشرة معه تعود إلى زم
الثمانينات البهي ثقافياً، والزاخر بالتواصل، والعكوف على إنج
المشروع النصوصي العربي، والاصطفاف الحداثي النقدي، كان يمثّل
ـ نحن المفتونين بالنص وتحليله وتعقب شعريته وتشكلاته ـ شبي
مسكوناً بالسؤال، ومفتوناً بالنص أولاً، وباكتشاف مشغّلا
ومحركاته، وفي تطويع آلات قراءته وتحليله، وكان الغذامي بيننا الأك
مرونة وفاعلية، إنّ فيه قدرة خاصة على تكييف المنهج النقدي وتحويا
مرجعه وإسباغ آليات وإجراءات خاصة عليه.

هنا سوف أستشهد بقوله في إحدى مراحل افتتانه بالتفكيك فه
يصرّح بأن «تشريحيته تختلف عن تشريحية ديريدا، لأنه لا يحاو
نقض منطق العمل المدروس»، بل يجد نفسه «أقرب إلى تشريحية بار
التي اعتمدت النقض من أجل بناء النص مجدداً» ـ الخطيئة والتكفير ٦
ـ ٨٧.

لذا لا يصعب على قارئ الغذامي ملاحظة الحرية التي يمنحه
لنفسه في استخدام المنهج، ففي (الخطيئة والتفكير) ـ مثلاً ـ وهو نتا
توافق أفق الغذامي مع التفكيكية وإجراءاتها، نراه لا يتردد في استخد
ما يعرف بالمراجع الخارجية أو غير النصية، وهو (يفكك) أو (يشرّح
قصائد الشاعر حمزة شحاته، حيث يستعين برسائله ـ رسائل شحاته
وأخباره وأجزاء من سيرته وما تعرض له من نكسات في مهنة التجار
وإحباطات اجتماعية أخرى...

ونزيد ـ لندلّ على مرونته المنهجية وحرصه على إضفاء لمسة ذاتية خارج الحدود الدوغماتية أو المنهجية الضيقة ـ فنذكر دعوته في قراءته التشريحية لقصائد شحاته إلى تذوق جمالي ليس بعيداً عن الانطباع، ولكن يستجيب للتحليل النقدي العلمي بناء على القياس النقدي للأحكام الجمالية . . وهذه المرونة تهب الغذامي ميزة أخرى هي التنبه إلى مخاطر بعض المناهج رغم ما يتراءى في ظاهرها من مغريات تجذب اهتمام النقاد وتستهويهم .

وهنا أسجل له انتباهة ذكية وردت في سياق حديثه عن التحليل النصي فهو يرى أن مهمة المحلل هي (وصف علاقتنا بالنص لا وصف النص) الخطيئة والتكفير ٨٣ ـ . ولعله بذلك قد طوّر اعتراض ديريدا على النزعة النصية التماثلية أو الصنمية التي تجعل النص معبوداً لها، وتكون النصوص مقصودة في ذاتها عبر النشاط النقدي التحليلي حتى يكون مردودها السلبي لا يقل في خطره عن مرحلة الاهتمام بمؤلف النص، وهذا الاهتمام بالنص إلى حد الضياع في شرنقته والدخول في متاهاته وحدها أشبه ـ بعبارة ديريدا ـ بالانحباس داخل النص، وهو ما يقدم له الغذامي بديلاً متمثلاً بالقراءة أو ما سمّاه (علاقتنا بالنص) إذ أن وصف النص سيكون مهمة قريبة من مهمة جماعة النقد الجديد الذين سبقوا البنيوية في التنبّه إلى النص، لكنهم لم يحدثوا التغيير النصوصي المطلوب بسبب صنمية الموقف مع النص في منهجياتهم والبقاء داخل حدود النصوص المحللة فحسب .

وتلك الإشارة المرنة من طرف الغذامي تبشر بنظرية القراءة وجماليات التلقي التي تمثل مرحلة ثالثة في عمل الغذامي النقدي،

فالكاتب بسبب مرونته وقدرته على التكييف المنهجي يتدرج م
النصوصية إلى البنيوية فالتفكيكية ثم القراءة والتلقي كمنهج متحص
من الانتقال إلى ما بعد البنيوية وتجاوز أطروحاتها، وفي مرحلة لاح
سنجد تأثره بالنقد النسوي كمظهر من مظاهر ما بعد الحداثة الت
•ستوصله إلى محطة راهنة هي ما اصطلح الغذامي على تسميتها بالن
الثقافي، وهو مصطلح معروف سنجد أن الغذامي يطوره عبر التكييف
والمرونة..

وربما جمع الغذامي في نشاط تحليلي واحد أكثر من منهج أو أك
من إجراء مأخوذ من مناهج متعددة (لا متباينة) كما حصل عند تحليل
لثلاثة نماذج شعرية لحسين سرحان والقصيبي ومحمد الحربي (ف
كتاب: الكتابة ضد الكتابة ٩) فهو يهتم بالدلالة عبر دال المرأة ف
القصائد الثلاث (المرأة ـ الموت، والمرأة ـ الحياة، والمرأة ـ المعنى) ويتب
ذلك تنوع الرؤى: (موروثة في الأولى، وأسطورية في الثانية
وجديدة في الثالثة).

وفي تحليلات لاحقة يتبنى الغذامي منهج القراءة والتلق
ويوضح آلياته ومنطلقاته في اطار التعريف والتبشير، فيدرس قصيا
سعد الحميدين ذات الخمسة والعشرين مقطعاً (تنتحر النقوش أحيان
مستعيناً بمفهوم (أفق التوقع) الذي جعله ياوس أساساً للقراءة والتقبل
فنجد الغذامي ينشط أولاً باتجاه عنوان الديوان، ولا يجد ضيراً في تأم
اسم الشاعر أيضاً، والغذامي يدرك بحصافته النقدية أن هذا الاجر
يناقض جذور الكاتب (البارتية) والمبدأ البنيوي حول (موت المؤلف
وتعارض ذلك الاهتمام باسم الشاعر كعامل خارجي، مع الدعو

النصية لذا نرى الغذامي يقول: إن استقباله الشعري سوف يتحدد بما يثيره اسم الشاعر في ذاكرته من خلال شعره السابق لا وجوده شاعراً. أي باعتباره جزءاً من التوقع السابق للقراءة.

وبحثاً عن دلالة القصيدة، يتوقف الغذامي عند المسكوت عنه أو ما لم يقله النص، كما يتحدث عن (الأثر الفني الذي يحدثه فينا النص بديلاً عن معناه أو موضوعه) الخطيئة والتكفير ٩٣. وهذا ما يسميه في مكان آخر (مدار الأثر) أو ما يتركه النص في النفوس وهو من إبداع القارئ، لا يتحقق إلا بالقراءة النقدية الإبداعية.

ومن مظاهر مرونته النقدية المتكيفة مع النص: تعدد مراجعه، فهو يمتح من مناهل منهجية ذات جوهر تحديثي واحد لكنه يمزجها بشكل خلاّق، فنجد استشهادات ببارت وتودوروف، إلى جانب المصادر الأسلوبية الوصفية والإحصائية، والتفكيك والسيميولوجيا والتأويل، إلى جانب ما هو تراثي. فالغذامي كقارئ للتراث بروح معاصرة، سنحت له هذه المرونة ذاتها باكتشاف جوانب نقدية بارعة في تراثنا النقدي.

تلك إذن صورة نقدية عامة لوجه مبدع عربي نفخر به ونعتز إنه دائب النشاط، لا بدليل غزارة إنتاجه، بل بدليل تحولاته الحرة داخل المنهج الحديث والموقف التحرري للكتابة في زمن التراجعات والهزائم.

وأستطيع أن أجمل أدلتي على مرونته المنطوية على ثقة بإبداعه الخاص، ومنها:

- دعوته لترجمة المصطلحات وفق دلالتها المفهومية عربياً، كاقتراحه
• الشاعرية) بديلاً للشعرية، والتشريحية بديلاً للتفكيكية،

والنحوية بديلاً للكتابة، و(أفق التوقع) بديلاً لأفق الانتظار . .

- تبنيه للحركة الشعرية الشابة، وكتابته المستمرة عنها، وتشخيصه النقدي لها، ووصف مشغلاتها، كاعتمادها الانفعال أساساً في شاعريتها الجديدة، وتصويته لصالح صورة المرأة في شعر الشبان من خلال المقارنة بين الصور الثلاث لها كما مرّ بنا .
- تبنيه للحداثة لم يمنع ذهابه إلى التراث في رحلة عكسية، يستخدم فيها الوسائل ذاتها، التي تبنى فيها الحداثة، أي أن انطلاقه من (موقف) حداثي و(رؤية) نقدية متقدمة، لم تمنعه من فحص التراث النقدي ـ والشعر فيما بعد ـ للوصول إلى القناعات ذاتها . . فهو ليس متعصباً للحداثة أو رافضاً للتراث كمرجع للنقد الحديث .
- تنقله الدائم والمدروس من منهج إلى آخر، كما رأينا، ولكن مع ملاحظة أمرين :

١ ـ إن الغذامي (يكيّف) الاجراءات المنهجية ويعدلها .

٢ ـ إنه يجمع بينها استناداً إلى موافقتها لرؤيته وموقفه الحداثي، أي أن الرؤية وهي أسبق من المنهج وسبب في اختياره هي القاسم المشترك بين تلك التوليفات التي يصنعها .

- ولعل مرونته وثقته بإضافته دون تقيده بعبودية المنهج وضمنيته، هي التي جعلته ينتقل إلى أنشطة . . . . كاهتمامه ـ خارج النقد الأدبي ـ بقضايا المرأة في اللغة والفكر وبموضوع (الثقافة) ونقدها، وكذلك دراسته عن أمريكا كجمهورية نظرية ذات وجه ثقافي يعترض عليه ويعرّيه .

حين قلت في مطلع هذه الدراسة إن الغذامي كان ـ بيننا ـ شبيهاً مختلفاً؛ فإنما كنت أخص هذه (المرونة) التي ترمزت بلقائنا الأول به، فوراء ثيابه العربية وعقاله، يظهر رأس مفكر حداثي من الطراز الأول لم يجعل من الخارج سوراً أو مانعاً فاجتازه للوصول إلى حداثته أو ما سمّاه في حديثه عن المتنبي (طريقاً تخصه)، وللوصول إلى هذه الطريق، لا يهم الوصول إليها بزيّ محدّد، كما أن تبني مقولات الحداثة بحماسة وشجاعة لم تمنع من الاندماج في سياق اجتماعي عام عبر الزي الذي يحرص أن يظهر فيه حتى خارج بلاده.

وأذكر أن لقاءنا الأول به بصحبة ناقد لامع يصطف في الخندق النصوصي ذاته ويعيش ظرفاً مماثلاً هو سعيد السريحي، كان لقاء اكتشاف وتعارف، فكما أن صوت القصيدة الحديثة في الجزيرة كان مفاجأة الثمانينات للمهتمين والدارسين (أشير هنا إلى إصدارنا في مجلة الأقلام ببغداد عام ١٩٨٤ ملفاً خاصاً بأصوات من شعراء القصيدة الجديدة في السعودية). كذلك كان الصوت النقدي التحديثي الممثل بالغذامي والسريحي هو مفاجأة أخرى سعيدة لأنها أرست دعائم المشروع والجزيرة والخليج والمغرب على السواء.. وكانت القناعة بالتحديث المنهجي كضرورة حضارية وثقافية هوالأساس الأول للقائنا ببغداد والذي سيتكرر في عمّان وجدّة والرياض والقاهرة وأبوظبي والشارقة والرباط وتونس، ترميزاً آخر لعمومية المشروع الحداثي النقدي الذي كان حصاده سريعاً: انتقالة هائلة من عصر المؤلف الذي هيمن على الدرس النقدي في الجامعة والتأليف، إلى عصر النص ثم عصر القارئ في فترات متقاربة، والانفتاح بثقة، ودون عقدة خوف أو انعدام توازن ودون شعور بالنقص، على مناهج الغرب المستحدثة

والحديثة، ومحاورتها دون تبنّ ساذج أو استلافها واقتراضها كاملة لتشغيلها في فضاءات نصوصنا دون تعديل أو حوار أو اعتراض . .

في تلك الأجواء تعرفنا على جهد الغذامي شبيهاً جميلاً ومبدعاً دائم النشاط والحضور، لكن اختلافه الذي سوف يتسارع في السنوات الأخيرة سيتمثل في (خروجه) على ما يسميه في كتابه الأخير (النسق الثقافي العربي) الذي ورثنا أبرز آلياتنا النقدية وإجراءاتنا عن شبيه أو سلف له يحضر دائماً في تصاعد خطّية هذا النسق واستمراره.

وإذا كانت تلك الدعوة هي آخر محطات الغذامي النقدية، فإننا نندهش لتغير قناعاته. فالمتنبي الذي كان عام ١٩٩٤م شبيهاً مختلفاً «يعيد صياغة سالفه ويعيد إبداعه ويقدم لنا رؤية شعرية جديدة تتمخص عن شخصية نصوصية فريدة ومتميزة ومختلفة» المشاكلة والاختلاف ١٣٠ سوف يغدو عام ٢٠٠٠م «أقل الشعراء اهتماماً بالإنساني وتحقيراً له، فهو الذي هزأ بالحب» النقد الثقافي ١٦٨، ويغدو «شاعراً نسقياً» نفسه ١٧٦.

ولعل هذا هو مكمن و(جوهر) اختلافه. إنه يبحث عن طريق تخصّه. . لذا فهو دائم المراجعة والمعاودة حتى على يقينه الخاص، وعلى مفردات خطابه في لحظة (أو مناسبة) تحولاته المنهجية.

***

كان وصف (الشبيه المختلف) عنواناً للقسم الثاني من كتاب الغذامي (المشاكلة والاختلاف ـ قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف) بيروت ١٩٩٤م. . وهذا القسم هو الأكثر أهمية هنا لأنه يتعلق بالجانب التطبيقي في أطروحة الغذامي في حينها حول

المشابهة (أو المشاكلة) والاختلاف.

وهذا المبحث يستدعي تذكر أطروحة ديريدا حول (الاختلاف) وكذلك لدى عبدالقاهر الجرجاني بمقابل المشاكلة أو المشابهة في كتب النقد العربي التقليدية. ولا يفوتني القول هنا إن فتنة (الاختلاف) سرت في نهاية عقد الثمانينيات ومطلع التسعينيات وصار الاختلاف، وما يُعطف عليه لغوياً، عنواناً لأكثر من كتاب لناقد عربي معاصر.

لكن (اختلاف) الغذامي في باب الاختلاف هذا، يكمن في أنه لديه ما يبرر التسمية والمراجعة، ومقابلة المشابهة بالاختلاف.

تأتي ذاكرة مصطلح (المشاكلة) عبر فكرة الآمدي عن (عمود الشعر) حيث يفترض وجود «عمود شعري واحد تتمثل فيه البلاغة بحدودها الاصطلاحية التي تقوم على / المطابقة/ والمعنى الواحد/ والوضوح» المشاكلة والاختلاف ٥٤ . . . وتتأسس عبر هذا التصور مقولة المشاكلة، أو المشابهة أي مبدأ الجمع بين الشيء وشكله، فبهذا وحده يصير الأدب أدباً ويكون النص الأدبي نصاً أدبياً، كما يؤكد الغذامي وهو يقدم لكتابه هذا. وأهمية الكتاب عندي أنها توضح الانشقاق في الفكر النقدي النظري لدى العرب، لكي تتضح ملامح النظرية النقدية العربية، فبمقابل مفهوم (المشاكلة) تتأسس النصوص على مبدأ أو قاعدة (الاختلاف) وهي معروضة من خلال عبدالقاهر الجرجاني ودعوته إلى ايجاد الائتلاف في المختلفات، كنقيض للبحث عما يجمع الشيء وشكله في التصور الأول.

ولا شك أن الاصطفاف النقدي سينشطر وراء نظريتي (المشاكلة) و(الاختلاف) ويبحث كل من الفريقين عما يلبي ويدعم نظريته في

النصوص ذاتها، وذلك يدعو الغذامي لاقتراح هذه المعادلة كخلاصة . .

« ـ أي نص يتكون من: الشكل \ المعنى - فهو: بالضرورة خطاب غير أدبي. وهو نص المشاكلة).
أما النص الذي يتكون من: الشكل \ المعنى \ الدلالة: فهو نص أدبي (شاعري، جمالي) وهو نص الاختلاف.

وهذا الأخير هو موضوع الدرس الأدبي، ومجال القراء، وبهذا يكون الغذامي قد (استقرأ) الجهد النقدي النظري، ورتَّب الرؤى في هذين البابين، ليجيب من بعدُ، على سؤال الشعرية القديم: كيف يصبح النص الأدبي نصاً أدبياً، بدلاً عن السؤال القديم قبل ظهور نظرياتها: ماذا يجعل الأدب أدباً؟ أو مَنْ صَيَّر هذا النص أدباً؟ فالشعرية نقلت الاهتمام إلى (كيفية) انتظام النصوص واكتسابها سمة (الأدبية)، تاركة أسئلة المحتوى (ماذا) وعائدية النص لمؤلفه كمقياس وحيد للشعرية (مَنْ).

وسيغدو جزء الكتاب أو قسمه الأول تأسيساً نظرياً لهذا المفهوم المتطور عن المشاكلة والاختلاف وما يتأسس عليهما من افتراض وجود نص مغلق وآخر مفتوح، وبما أن الغذامي قد بدأ في القراءة النظرية فإنه ينهيها بإظهار ما أسميناه آنفاً بالمرونة الفكرية، فهو ينصف الجهد النقدي الموروث أو ما يسميه (مقولات أسلافنا في مسألة النص) والتي ـ كما يرى ـ لا تختلف ـ إن لم تتفق كلياً ـ مع ما نجده لدى العصريين من النقاد حول مفهومات النص والنصوصية» ـ ص١٠٢، ولكن الغذامي لا يقمع شهيته في التحليل والتطبيق فيورد لكل من النظريتين أمثلة تتأسس عليها

مفهومات ثانوية حول النص المغسول أو المحصور (المغلق) وهو نص المشاكلة، بمقابل نص الاختلاف والتخيل (المفتوح).

في القسم الثاني المعنون (الشبيه المختلف) سنلتقي الغذامي أو يلتقينا ـنحن قراءه ـ عبر تطبيقات مفصلة لما سبق من تنظير في القسم الأول.

هنا سيعمد الغذامي في قراءة متفاعلة (لا منفعلة) ومرتكزة بوعي إلى نصوص تراثية يجمعها (شبيه) موضوعي (نسبة إلى الموضوع) ألا وهو المعركة بين الأسد والإنسان.. وهذه النصوص هي التي سيتجلى من خلالها الانشطار النظري: مشاكلة/ اختلاف.

فقصيدة البحتري في (الأسد) ـ وكما يستبق الغذامي تحليله الدقيق هي (نموذج نمطي «تقليدي» لم يفارق عمود الشعر المعروف.. وقصيدة التقليدية تأخذ بشروط قصيدة المديح ولا تتجاوزها) ١١٠ ـ ١١١ فهو نص لا مفارق أي نص مشاكلة لا اختلاف.. واستنتاج الغذامي (السابق على التحليل أيضاً) أن البحتري إنما أراد بيان عزيمة الممدوح (الفتح بن خاقان) وشجاعته، وهي عزيمة احتاجت إلى أسد مقتول كي تظهر للناس (القراء أو المستمعين في حينه) أي أن الأسد القتيل كان (مناسبة) لظهور شجاعة الممدوح وعزيمته مما يبرر مدحه في بائية البحتري.

سيكون التحليل في خطواته اللاحقة اثباتاً لهذه المقولة أو ذلك الاستنتاج. فالممدوح كان معتدياً، وفي النص عدالة غائبة أراد البحتري عبثاً إثباتها ليبرر قتل الفتح بن خاقان للأسد، فالأسد مخدر (أي في خدره، وفي دنياه الخاصة) أي ليس معتدياً، فلماذا تحول البحتري بعد هذا البيت ليصور الأسد باغياً طاغياً كان لا بد لرجل كالفتح من قتله؟

وأحسب أن صفة (مخدر) في قول البحتري:

غداة لقيت الليث والليث مخدرٌ يحدّد ناباً للقـــاء ومخلبــــا

لا تدل على أنه في خدره أي دنياه الخاصة، بل على أنه أكثر فتكاً وخطراً لأنه في عرينه وهو أخف ما يكون، وقد مثلت العرب بهذا الوضع أي اقتحام الأسد في عرينه والذهاب إليه وهو مستفز لا يريد أن يزعجه أحد. لكنه من جهة خطره سيظل (أسداً) حتى وهو في خدره، فلماذا نقرأ شطر البيت على أن الأسد (مسالم) مسترخ في خدره؟

بمقابل هذا الأسد الذي يقدمه البحتري (فاتراً بارداً) سنلتقي أسداً آخر عرضه المتنبي وهو يمدح بدر بن عمار وصراعه مع أسدين قتل أحدهما وهرب الآخر، فجاءت لاميته في المدح والوصف معاً..

فلماذا إذن لا نَعد وصفه لمقتل الأسد مدحاً وتقرباً من الممدوح واظهاراً لشجاعته التي صار مقتل الأسد مناسبة لظهورها، كما حصل في نص البحتري، على العكس يرى الغذامي ـ وهو يخرج هنا عن النصوصية إلى ما بين أسطر الأخبار ـ إن شجاعة ممدوح المتنبي واضحة، لا تحتاج إلى برهان أي إلى أسد قتيل، كما أن «ممدوح المتنبي لا يقتل من باب الاعتداء أو الرياضة أو الاستعراض». ١٢١

والسبيل لإثبات هذه الخاصية (الاختلافية) في نص المتنبي تُعيد الغذامي إلى (التأويل) موضع عشقه الأول ومجال نشاطه الأكثر فاعلية ـ على مستوى التحليل النصي، فيفترض أن الليث قد مات ـ مختاراً ـ وقد كان من قبل جباراً ومرعباً وفي ذمته رقاب كثيرة من رقاب البشر، فموته إذن عادل والممدوح هو الآخر (رجل مهذب وفارس شريف) فقد ترك خصمه (الأسد) يستعد للقائه قبل أن يصفّره ويقضي عليه.

لقد قام نص المتنبي على (التشابه المختلف) فهو «يشبه نص البحتري في موضوعه (مبارزة الأسد في سياق المدح) ومن حيث البناء التقليدي للشعر حيث الابتداء بالغزل فالمدح والوصف، ولكن المتنبي ما ان يتشابه مع البحتري حتى يبادر إلى مخالفته، ومن ثم تجاوزه» ١٢٥

ويتأسس على هذا الاستنتاج، البحث عن (بلاغة) هذا الشبيه المختلف، أي وسائله التي تعتمد تصاعد الدلالات، وتعادل الصياغة السالفة برؤية شعرية جديدة. .

التأويل المفرط ـ بعبارة امبرتو إيكو ـ يصلح وصفاً لنشاط الغذامي في الصفحات اللاحقة، فهو يربط نهاية الأسد في النص بنهاية المتنبي ذاته، رغم أن الغذامي يعلم أن كل شيء حول مقتل المتنبي على يد فاتك الأسدي هو محض خبر، لا يؤيده شيء. لكن لقب القاتل (الأسدي) يسفتح الشهية التأويلية للغذامي، ويُوقظ فيه غرامه القديم بالتأويل، فيذهب إلى القول ان المتنبي إنما كتب حكاية موته هو، فالأسد متعب ومثقل كالمتنبي، وصفات الليث في النص هي صفات المتنبي، أو هي (تصدق عليه) حتى صفة الإقدام من جهة، والبخل من جهة ثانية هي مما يتصف به أبو الطيب) ص١٣٣. والسند دائماً هو الأخبار أو إشارات التراجم والمؤرخين، والغذامي من أكثر النقاد كراهية لها في أيام حماسته النصوصية.

وهذا الإفراط في التأويل سنراه أيضاً في تحليل الغذامي للمقامة البشرية لبديع الزمان الهمذاني المنطوية على منازلة بشر بن عوانة للأسد بعد قصة طويلة عن زواجه بامرأة مأسورة وخطبته لابنة عمه بعد ذلك وطلب عمه منه أن يقدم لها مهراً تعجيزياً، فيكون لقاءه بالأسد والأفعى بعد ذلك، ثم مقتله على يدي غلام يتضح انه ابنه من المرأة المأسورة.

ويشجع الغذامي على اعتبار النص هنا مختلفاً كونه جاء أصلاً في سياق (كتابة) مختلفة ومبتكرة هي المقامة . . ولذا يفحص الغذامي النص بوسائل سردية فهو في سياق قصصي ودخل رحم نثرية سردية هي المقامة هنا أيضاً سنلتقي الإفراط في التأويل، حيث ان بشر بن عوانة انتصر في الشعر على الأسد، لكنه انهزم في النص النثري السردي، وكاد الأمرد (الغلام) أن يقتله، وذلك يدعو الغذامي للاستنتاج بأن بشر انتصر بسبب انضباط الشعر، وإيقاعه وبنائه المتكمل، وحينما خرج من الشعر إلى النثر تعرّى من غطاء هذا النظام الصارم فانتثر في النهاية لمقامة وسال منه الدم» ١٨٠ .

* * *

إن جهد الغذامي في تأسيس (الاختلاف) و(المشاكلة) وتقعيدها هو جزء مما له في سجله النقدي الحافل، واضافة إلى ميدان النقد الأدبي الحديث عندنا، وهو ـ أي النقد الحديث ـ كما يقول العراقيون في أمثالهم (مأكول ومذموم كالسمكة) إذ لا تجد (مبدعاً) في الشعر والنثر، يعترف للنقد الحديث بأي إنجاز ذلك لأنه لم يمس نصه مباشرة، متعامياً وغير مبصر لأي حرث وكد قدمه النقاد المحدثون في تطويع الذائقة العربية وإرساء الحداثة ودراسة الإيقاع والبنى، والتراث والمعاصرة، ولا أشك في أن قراءة جهد الغذامي ستعطي سيرورة كافية لمكافحة ضارية يقدمها مجتهد نظري ومتذوق نصي تطبيقي ترسي ـ وهي سياقها ـ قواعد لتحديث الشعر وقبوله في أوساط قارئيه . . وهي كلها محصولات ومحصودات نقدية لا يريد النرجسيون العرب أن يروها .

صنعاء ١١/ ٢/ ٢٠٠١م

النقد الثقافي: قراءة في الانساق الثقافية العربية للدكتور عبدالله الغذامي

بقلم د. حامد أبوأحمد

وهذا الكتاب صادر منذ أشهر قليلة خلال العام (٢٠٠٠م) عن المركز الثقافي العربي في الدار البيضاء وبيروت. وقد بدأه المؤلف ـ في المقدمة ـ بتوجيه خمسة أسئلة، هي: هل الحداثة العربية حداثة رجعية؟ وهل جنى الشعر العربي على الشخصية العربية؟ وهل هناك علاقة بين اختراع الفحل الشعري وصناعة الطاغية؟ . . الخ . . وتوجيه الأسئلة مبدأ مهم يؤمن بفعاليته الدكتور الغذامي، وله كتاب في ذلك عنوانه «ثقافة الأسئلة»[1] والأسئلة في هذا الكتاب تحيل الى هدف نراه نبيلاً ومهماً ومشروعاً هو أنه قد آن الأوان لأن نبحث في العيوب النسقية للشخصية العربية المتشعرنة، والتي يحملها ديوان العرب وتتجلى في سلوكنا الاجتماعي والثقافة بعامة، وهذا الهدف جاء نتيجة لما رآه الدكتور الغذامي من خلل في ثقافتنا لا يستطيع النقد الأدبي بمفهومه

---

(١) انظر د. عبدالله محمد الغذامي، «ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية» النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م.

الجمالي ان يدرأه. وليس معنى هذا أن النقد الأدبي لم يؤد دوره، بل إنه قد أدى دوراً مهماً في الوقوف على جماليات النصوص، وفي تدريبنا على تذوق الجمالي وتقبل الجميل، لكنه ـ أي النقد الأدبي ـ أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة تحت عباءة الجمالي ويأخذ الغذامي أمثلة على الخلل النسقي من أبي تمام والمتنبي وأدونيس ونزار قباني. وهؤلاء هم الذين ذكرهم في المقدمة، ولكننا أثناء الدراسة سوف نقع على أسماء أخرى مثل الحطيئة وأحمد شوقي وسواهما، فهؤلاء جميعا الذين صاروا نماذجنا الراقية بلاغيا هم مصادر الخلل النسقي، ومن ثم فإن ما يتراءى لنا جماليا وحداثياً في مقياس الدرس الأدبي هو رجعي ونسقي في مقياس النقد الثقافي.

وهكذا يتحول الدكتور الغذامي من نقد النصوص إلى نقد الانساق، بعد أن أعلن عن موت النقد الأدبي لأنه غير مؤهل لكشف هذا الخلل الثقافي وقد جاء النقد الثقافي أو نقد الانساق ليؤكد وجود هذا الخلل: فأبو تمام كان حداثيا وتجديدياً في ظاهره، لكنه كان رجعياً في حقيقته، وكذلك أدونيس الذي بدا هو الآخر حداثيا وثورياً لكنه، على العكس من ذلك، ظل يمثل النسق الفحولي ويعيد انتاجه في شعره وفي مقولاته، بدءا من الأنا الفحولية وما تتضمنه من تعالي الذات ومطلقيتها، الى الغاء الآخر والمختلف، وتأكيد الرسمي الحداثي بوصفه بديلا للرسمي التقليدي، واحلال الأب الحداثي محل الأب التقليدي. والمتنبي لا يزيد عن كونه شحاذاً كبيراً، والحطيئة هجاء مقذع ومن غير هذا لا شعر ولا عطاء.

في ذلك من السخرية التي تجعل العبد التابع والمداح المنافق أميراً. ونزار قباني لم يكن الا فحلا آخر أو طاغية أو رجعيا ملفوفا في ثوب حداثي، وظهور ديوانه «طفولة نهد» عام ١٩٤٧ كان يبدو وكأنه رد نسقي على ظهور نازك الملائكة وكسرها لعمود الفحولة في الشعر العربي، واحلالها لنسق بديل ينطوي على قيم جديدة تنتصر للمهمش والمؤنث والمهمل، ويرى الغذامي أيضا ان الشعر كان هو المسؤول الأول عن تجذر صورة الأنا الطاغية لدينا، لأن شخصية الشحاذ والمنافق والكذاب والطماع، من جهة، وشخصية الفرد المتوحد فحل الفحول ذي الأنا المتضخمة النافية للآخر، من جهة ثانية، هي من السمات المترسخة في الخطاب الشعري، ومنه تسربت إلى الخطابات الأخرى.

قضايا خطيرة يطرحها الدكتور الغذامي في نقده الثقافي القائم على فكرة النسق، لكن المشكلة هي ان هذه الفكرة نفسها أوقعت هذا النقد الثقافي أو النسقي في مزالق خطيرة ايضا من أهمها اعتساف الفكرة أو الرأي واعتساف البرهنة عليها، والدكتور الغذامي يبدو - في كل الحالات تقريبا - مثل ما يضع عنوانا في البداية ثم يدلل عليه بأي صورة، ومطلوب منا - بالطبع - امتثالا لفكرة النسق أن نقتنع بصحة هذه الأفكار الجديدة وأن نؤمن بأن أدونيس - على سبيل المثال - رجعي عظيم، وأن المتنبي ليس أكثر من شحاذ ومنافق وكذاب، وفي كل هذا يفصل الدكتور الغذامي الظاهرة الثقافية عن أفقها التاريخي والاجتماعي والفكري ليضعها في قالب جديد يرى أنه اهم القوالب وأكثرها ضبطا وإحكاما وهو فكرة النسق، لكل هذا نرى أنه لابد من مناقشة هذه الأفكار الجديدة الجريئة، والتي تكتسب أهميتها - بلا شك - من هاتين الصفتين.

بين العموم والخصوص:

وأقصد بالعموم هنا «النقد الثقافي» بوصفه اتجاها عالميا منتشرا الآن، وبالخصوص النظرية التي استخلصها الدكتور الغذامي لنفسه من هذا التوجه الجديد. وقد عرض المؤلف لنظرية النقد الثقافي في الفصل الأول من كتابه.

أما الفصل الثاني فقد شرح فيه نظريته الخاصة، ويأتي الفصل الأول تحت عنوان «النقد الثقافي/ ذاكرة المصطلح» وفيه يعرض المؤلف للانجازات الغربية في هذا المجال، بادئاً بالنقلات النوعية في مجال النظر النقدي انطلاقاً من ريتشاردز الذي كان يتعامل مع القول الأدبي بوصفه «عملا»، ووصولا الى رولان بارت الذي حوّل التصور من «العمل» إلى «النص»، وأن كان ما يهمنا أكثر هنا هو اسهام فوكو في نقل النظر من «النص» الى «الخطاب» وتأسيس وعي نظري في نقد الخطابات الثقافية والانساق الذهنية، وممن عرض الدكتورالغذامي لأفكارهم في هذا الشأن جوناثان كولر، الذي لاحظ أن اساتذة الأدب أصبحوا ينصرفون عن دراسة ملتون إلي دراسة مادونا، وعن دراسة شكسبير الى دراسة الدراما التليفزيونية، وهناك من يكتب عن السجائر، ومن يكتب عن السِّمنة. الخ، وهذه هي الدراسات الثقافية التي كسرت مركزية النص.

ومن ثم لم يعد النص هو الغاية القصوى للدراسات الثقافية، وإنما غايتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع كان، بما في ذلك تموضعها الثقافي، ويشير الدكتور الغذامي إلى أن الدراسات الثقافية تغطي مساحة عريضة من الاهتمام اليوم، مع أنها

ابتدأت بداية رسمية منذ عام ١٩٦٤ عندما تأسست مجموعة بيرمنجهام تحت مسمى «مركز بيرمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة». وقد مر المركز بتطورات وتحولات عديدة إلى أن انتشرت عدوى الاهتمام النقدي الثقافي متصاحبة مع النظريات النقدية النصوصية والألسنية وتحولات ما بعد البنيوية، ليتشكل من ذلك تيارات نقدية متنوعة المبادئ والاهتمامات، ولكن العامل المشترك فيها كلها هو توظيف المقولات النظرية في نقد الخطاب، وبهذا يتميز هذا التوجه بتنوع المصادر النظرية. وكان له فضل في توجيه الاهتمام لما هو جماهيري وامتاعي، ومن ثم جرى الوقوف على ثقافة الجماهير ووسائلها وتفاعلاتها، وأن كان لكل شيء ايجابيته وسلبياته على نحو ما لاحظ منظرو هذا الاتجاه أنفسهم.

ومن هذا المنطلق قدم د. كلنر Killner عام ١٩٩٥ رؤيته النقدية التي أسماها «نقد ثقافة الوسائل» وذلك في كتابه Media Culture لندن/ نيويورك»، وتقوم هذه الرؤية على أساس أخذ الثقافة بوصفها مجالا للدراسة، بحيث لا يجري تفريق بين نص راق وآخر هابط، وعدم الانحياز لأي منهما، ولا بين الشعبي والنخبوي، وذلك لتجنب الموقف الايديولوجي الي يتضمنه مصطلح «جماهيري» و»شعبي» مع الأخذ بالاعتبار أن التفريق ممكن اذا ما كان لأسباب استراتيجية، وتقتضيه بعض النصوص، وكل هذا يؤدي إلى كسر الفواصل التقليدية فيما بين الثقافة وفعل الاتصال، ويفتح المجال للنظر في الثقافة بوصفها انتاجا، وللنظر في وسائل توزيعها وطرائق استهلاكها، لأن الثقافة ذات طبيعة اتصالية.

ومن المفكرين والنقاد الذين عرَّج الدكتور الغذامي على نظرياتهم فنسنت ليتش V.B.Leitch [٢] الذي سمى مشروعه النقدي باسم «النقد الثقافي» وجعله رديفا لما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، حيث نشأ الاهتمام بالخطاب بوصفه كذلك، وهو يستخدم المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والتاريخ و السياسة والمؤسساتية دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي، هناك أيضا بورديار الذي رأى أن التكنولوجيا ضد الانسان، والذي وصف امريكا بأنها صحراء من اللامعنى، وهو صورة للمآل الذي سيؤول إليه الآخرون، وهو مآل غير مبهج وغير انساني وقد رد عليه آخرون، من بينهم كلنر الذي وصفه بالعدمية من جهة، وبالمركزية الأوروبية من جهة أخرى.

تكلم الدكتور الغذامي أيضا عن ماري روزينو، واشار الى عرضها الدقيق وذلك لحالة الانكسار المعرفي الذي تسبب في التحول من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، وذلك لأسباب ستة، من بينها ظهور العلوم الحديثة، تجريبية كانت أم اجتماعية، بمظهر العاجز عن إحداث النتائج الدراماتيكية التي ظل العلماء المحدثون يعدون بها، وإخفاق العلم الحديث في حل المعضلات العويصة التي ظهرت في القرن العشرين، والاهتمام الضئيل بالأبعاد الروحية والميتافيزيقية للوجود البشري وغيرها، وتخلص روزينو إلى أن ما بعد الحداثة هي ردة الفعل على اخفاقات المشروع الحداثي المتمثل في العلم الحديث، وهذا ما يجعل أسئلة ما بعد الحداثة تنصب على كل مسلمات الحداثة، وعلى

---

(٢) اعتمد المؤلف على كتاب ليتش المعنون:

Culural Criticism. Literary Theory Poststructuralism, Columbia University Press. New York, 1992

ذلك وجدنا بعض المفكرين يقولون أن هناك أسباباً لعدم الثقة بالحداثة وادعاءاتها الأخلاقية ومؤسساتها المعرفية وتأويلاتها العميقة، حتى لقد ذهب تورين الى القول إن الحداثة لم تعد قوة للتحرير ولكنها صارت مصدراً للاستعباد والاضطهاد والقمع. وهكذا تكسرت أحلام الحداثة على صخرات البطالة والاحباط والشح المادي والمعنوي، والانسحاب الشعبي، والتفكك الاجتماعي الذي صار يضرب في أعماق المجتمع الغربي، ولم يجد في الليبرالية أو العقلانية أو المركزية الثقافية حلولاً لمعضلاته، مما جعل الحداثة تقف عاجزة عن الجواب، من هنا تبرز التعددية الثقافية لتطرح قضية الثقافة بوصفها ذات تكوينات متعددة، كالنسوية، والسود، والعناصر البشرية الأخرى التي ليست بيضاء وليست ذكورية، ولم تكن في التيار المؤسساتي الرسمي.

ثم ينتقل الدكتور الغذامي إلى التاريخانية الجديدة، ويتوقف عند فيسر H.A.Veeser ليحدد الافتراضات التي تجمع بين التاريخيين الجدد، مع كل ما بينهم من تباينات واختلافات، ومن هذه الافتراضات انه ليس هناك حدود فاصلة في حركة تداول ماهو أدبي وماهو غير أدبي، وأن كل أفعال نزع الأقنعة أو الانتقاد أو المعارضة مهددة بأن تقع ضحية لما تعترض عليه أو تسعى إلى نقده، وأنه لا يمكن لأي خطاب مهما كان أدبيا أو غير أدبي أن يعطي حقيقة غير قابلة للتغير، ولا أن يعبر عن طبيعة بشرية لا تقبل التبدل، وأنا أضع خطوطا تحت هذه النقطة الأخيرة تحديداً لأعود إليها عندما أتناول الانساق بعد أن تحولت على يد الدكتور عبدالله الغذامي إلى طاغية من نوع آخر لا يختلف في شيء عن الطاغية بمفهومه السياسي، ومن التاريخانية الجديدة نخلص إلى نتيجة مهمة وهي أن النص مجتمع وثقافة وتاريخ، مع الاحساس

بأنه هو هذه الأشياء جميعها، أو أنه هو كل ما يمكننا أن نعرف، كما أنه وسيلتنا الوحيدة إلى التعرف على هذه الأشياء. ويختم المؤلف هذا الفصل الأول بالحديث عن الناقد المدني عند ادوارد سعيد، وهو مصطلح يضع الناقد على حد فعل النقد في حيويته كحدث غير ممنهج، ويرى ادوارد سعيد أن على الناقد أن يحول هذا التعارض بين النظام والثقافة إلى تجانس يخدم الفعل النقدي عبر استعداد الناقد لمساءلة الخطاب النقدي ذاته، مع انفتاحه على الأقليات المهمشة من أجل احضارها إلى المتن الثقافي، ومع كسر الحدود القومية والعرقية من أجل تحقيق خطاب عالمي انساني، ومن أجل تحرير الناقد من هيمنة الانتماءات العمياء عليه.

هذا، إذن، هو ما يتعلق بذاكرة المصطلح، أي النقد الثقافي في بيئته الأصلية، على نحو ما ظهر وتطور في المجتمعات الغربية، ويلاحظ أنه في غالب الأحيان يتلاقى مع مصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، كما أنه ينطوي على تنوع هائل في الأفكار والطروحات والتيارات التي يمكن أن تتناقض فيما بينها، بل إن التناقض يمكن أن يكون كبيرا ومتشعبا داخل المذهب الواحد، على نحو ما رأينا في عرضنا الموجز لهذا من خلال عرض أكثر اتساعا ـ قام به الدكتور الغذامي، وكل هذا يأتي في نطاق ثقافة واحدة تقريبا هي الثقافة المكتوبة باللغة الانجليزية سواء في القارة الأوروبية أم في الولايات المتحدة الأمريكية[٣] فما بالك لو اطلعنا على هذا الموضوع في لغات وثقافات أخرى كالفرنسية والاسبانية والايطالية والبرتغالية، وسواها!! وأنا

(٣) أنظر المراجع الأجنبية في نهاية كتاب «النقد الثقافي» وكلها بلا استثناء باللغة الانجليزية، والمؤلف قد نص على ذلك قائلا: «المراجع الانجليزية».

أؤكد على هذه النقطة لأننا سوف نرى أن النظرية التي عرضها الدكتور الغذامي في الفصل الثاني ووصفها بأنها نظريته الخاصة التي هي المنطلق للتطبيقات التي تتلوها قد جاءت مبتسرة ولعل القارئ لاحظ مما ذكرناه من قبل أن الكتاب يتناول قضايا ثقافية عالية المستوى حول النسق الناسخ واختراع الفحل، وتزييف الخطاب، وصناعة الطاغية، والمتنبي وهل هو مبدع عظيم أم شحاذ عظيم، ورجعية أبي تمام وأدونيس، وعودة الفحل مع نزار قباني وغيرها.

أما النظرية الخاصة فإنها تبدأ باستبعاد المعنى الاكاديمي/ الرسمي لمصطلحي أدبي وأدبية باعتبار أن التصور السائد عن الأدبي انه هو الخطاب الذي قررته المؤسسة الثقافية حسب ما توراثته من مواصفات بلاغية وجمالية قديمة وحديثة، وهذه المواصفات هي المسؤولة عن تقسيم الفنون إلى فنون راقية، وأخرى لا تمنحها المؤسسة صفة الرقي، من الأولى نجد كتاب «كليلة ودمنة» لأنه ينتسب إلى المؤسسة الثقافية الرسمية، فمترجمه هو أحد فحول الخطاب الثقافي، كما أنه كتاب معمول للملوك ومن يوصفون بالعقلاء. ومن الثانية نجد «ألف ليلة وليلة» التي اعتبرت مما لا يليق إلا بالصبيان والنساء وضعاف النفوس.

والذي نأخذه على الدكتور الغذامي هنا هو انه يطرح القضية بوصفها حدثا قائما ومستمرا مغفلا تماما التحولات التي حدثت على امتداد فترة زمنية طويلة بدأت أولاً في أوروبا منذ أكثر من مائة وخمسين عاما بترجمة «ألف ليلة وليلة» إلى اللغات الأوروبية الحية مثل الانجليزية والفرنسية والألمانية والاسبانية وسواها، وقد أدى هذا إلى لفت نظرنا لأهمية الكتاب لدرجة أن احدى تلميذات الدكتور طه حسين وهي الدكتورة سهير القلماوي كتبت عنه أطروحتها للدكتوراه

على ما أذكر، وتوالى الاهتمام ومازال يتوالى في هذا الشأن، والأمثلة كثيرة لا تحصى، بل إن هذا الاهتمام «بألف ليلة وليلة»، انتقل إلى قارة بعيدة جدا وهي «قارة امريكا الجنوبية أو اللاتينية» ووجدنا الكاتب الأرجنتيني الشهير خورخي لويس بورخيس يحتفى به احتفاء شديدا ويكتب دراسة مهمة عن ترجماته إلى اللغات الأوروبية (قمت بترجمة هذه الدراسة منذ سنوات طويلة ونشرت في مجلة كلية اللغات والترجمة ـ جامعة الأزهر). بل إني مازلت أذكر كلمة لبورخيس قال فيها إنه في سفرياته يحمل عادة معه حوالي ستة كتب من بينها كتاب «ألف ليلة وليلة» وإذا قرأنا أعمال بورخيس نلحظ تأثيرا قويا لهذا الكتاب على مجمل أعماله وبخاصة كتاب الألف. أما الكاتب الكولومبي جابرييل جارثيا ماركيز فقد ذكر أكثر من مرة في أحاديثه وحواراته أن «ألف ليلة وليلة» كان لها عليه تأثير كبير لا يضارعه الا تأثير آخر جاءه من أحاديث جدته.

ويطالب الدكتور الغذامي فيما يسميه «نظريته الخاصة» بتحرير مصطلح أدبي وأدبية من قيد التصور الرسمي المؤسساتي، والاتجاه إلى كشف عيوب الجمالي والافصاح عما هو قبحي في الخطاب، كما يطالب بفتح المجال للخطابات الأخرى المنسية والمنفية بعيداً عن مملكة الأدب، كأنواع السرد وأنظمة التعبير الأخرى غير التقليدية وغير المؤسساتية، ويرى أننا بحاجة إلى نقلة نقدية نوعية تمس السؤال النقدي ذاته. وهذه النقلة يمكن أن تحدث بعدد من العمليات الاجرائية يحددها فيما يلي:

١ ـ نقلة في المصطلح النقدي ذاته.

٢ ـ نقلة في المفهوم (أو النسق).

٣ ـ نقلة في الوظيفة.
٤ ـ نقلة في التطبيق.

ويأتي كتاب «النقد الثقافي» بعد ذلك (من ص ٩١ الى آخره ص ٢٩٥) فصولا تطبيقية عرضنا لها بايجاز شديد في مقدمة هذه الدراسة ويكفي الآن أن ننظر في الفهرس لنجدها تتناول اختراع الفحل في ثقافتنا من أمثال المتنبي ونزار قباني وسواهما، وتزييف الخطاب وصناعة الطاغية ورجعية من وصفتهم المؤسسة بأنهم حداثيون مثل ابي تمام وادونيس والنسق المخاتل أو الخروج على المتن مثلما نجد عند الجاحظ، وعودة الفحل والطاغية والشاعر والخطاب اللاعقلاني.. الخ، وكلها ـ كما هو واضح ـ موضوعات تفجر قضايا صادقة ومثيرة للجدل وباعثة على التفكير والتأمل.. وهي في كل الأحوال يمكن أن تثير من الاعتراضات أكثر مما تثير من الموافقة ومن هذا المنطلق سوف نناقش فيما يلي بعض القضايا التي تثيرها هذه التطبيقات.

ولعل القضية الأولى في هذا الكتاب هي احداث نوع من التناقض الحاد بين الجمالي والأخلاقي، لدرجة أن الكتاب ينحاز انحيازاً مطلقا للجانب الأخلاقي على حين يأتي الجمالي دائما في موقع الاتهام، والكتاب كله يصلح أمثلة لهذا ولكننا سوف نكتفي بمثال واحد من صفحة ١٦٧ يقول: و«للبحتري مواقف استخدم قصائده فيها لأكثرمن ممدوح مع شيء قليل من التعديل، وهذه كلها امور لم تعد موضع سؤال أخلاقي، إذ إن سؤال الأخلاق لم يعد قائما في الخطاب الشعري ولا في الخطاب النقدي، ولنا أن نتصور ما جلبه علينا الغاء السؤال الأخلاقي وسؤال المعقولية في أهم المكونات الثقافية للانسان العربي الذي صار ديوانه غير معني بهذه الأسئلة، واكتفى بالجمالية وما

فيها من دغدغة للخيال عبر خطاب مجازي مزيف ومشوه، غير عملي ولا انساني».

فهذه الفقرة تتضمن ثلاثة أشياء: أولها النزعة الجمالية التي أدت الى تزييف الخطاب الثقافي العربي وتشويهه، وثانيهما سؤال الأخلاق الذي لم يكن له وجود ويريد الدكتور الغذامي أن يغرسه بهذا التوجه الثقافي في خطابنا النقدي، والثالث هو سؤال المعقولية، والسؤال الأخير يعرض له الدكتور الغذامي في مواضع أخرى كثيرة، فهو يرى أن السحر واللامنطقي واللاعقلاني كان لها دور مخرب في ثقافتنا، يقول عن أدونيس: «ونجد عند أدونيس عداءً خاصاً، وهو عداء نسقي، لكل ما هو منطقي وعقلاني، فالحداثة عنده لا منطقية ولا عقلانية، وهي حداثة في الشكل، وهو يصر على شكلانية الحداثة ولفظيتها، مع عزوف واحتقار للمعنى، وتمجيد للفظ.

ونحن نعرف ـ هكذا يقول ـ أن النسق الثقافي يضع اللفظ كمرادف للفحل/ الذكر، والمعنى يرادف المؤنث، وهذا ما يفسر تعلق أدونيس باللفظ، وحربه للمعنى، بما انه حفيد الفحولة، وزعيم التفحيل» (ص ٨١)، وأنا أعتقد أننا إذا حاسبنا أدونيس لأنه غير منطقي وغير عقلاني فينبغي أن نحاسب ثقافة العالم كله خلال القرن العشرين، لأن الفنون والآداب وغيرها من التخصصات نحتْ في كثير من الأحيان نحوا غير منطقي وغير عقلاني، نجد في الفن عند بيكاسو وسلفادور دالي ومعظم من ساروا على الدرب من الرسامين، ونجده في الأدب عند الرمزيين ثم الحركات الطليعية خلال العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين مثل المستقبلية والانطباعية، والماورائية، والابتداعية، والدادية ثم السيريالية.

وأيضا التوجهات التي برزت في امريكا اللاتينية خلال النصف الثاني من القرن العشرين مثل الواقعية السحرية وغيرها، وكما هو واضح فان هذه التيارات المهمة شملت كل أنواع الابداع الأدبي والفني، لدرجة أن النقاد والمنظرين وجدوا أنفسهم ملزمين بدراسة هذه التوجهات التي أحدثت ثورة في المفاهيم خلال الفترة من أواخر القرن التاسع عشر وإلى ما بعد منتصف القرن العشرين. أصدر الفيلسوف خوسيه اورتيجا الى جاسيت كتابه الشهير «تجريد الفن» La deshuma-nizncien del arte وكتب هوجو فريدريش كتابه «الشعر الحديث من بودلير الى الوقت الحاضر» وهو الكتاب الذي ترجمه إلى العربية وتوسع فيه الدكتور عبدالغفار مكاوي تحت عنوان «ثورة الشعر الحديث» واذا قرأنا هذا الكتاب نجده يعالج المسائل اللامنطقية واللاعقلانية التي تميز بها الشعر الحديث. وأود ن أشير في هذا الصدد إلى أني أقوم بترجمة كتاب ضخم للناقد الاسباني كارلوس بوسونيو عنوانه «اللاعقلانية الشعرية».

نعود إلى الدكتور الغذامي فنجده يأخذ على الثقافة ـ أي الثقافة العربية ـ انها جعلت مصادر الهام الشعراء مصادر فوق بشرية، وجعلت لكل واحد منهم شيطانا يلهمه ويسير معه. وقد عقد أبوزيد القرشي بابا لهذا في كتابه «جمهرة أشعار العرب» ويقول الغذامي: إن هذا التميز الطبقي الذي منحته الثقافة لهم هو ما جعلهم يشعرون بالعلو حتى أن عداوتهم صارت بئس المقتنى كما قال المتنبي بارتياح بالغ، وصار الشاعر يؤمن بمركزيته وأنه ضروري للكون ولولاه ولولا شعره لما سارت الحياة، ولما أدرك الناس حقائقها «انظر ص ١٣١» ولكن ماذا يقول الدكتور الغذامي إذا عرف ان الشيطان أو الجني الملهم موجود في

كل الثقافات التي نعرفها، وفي الاسبانية ـ على سبيل المثال ـ يطلقون عليه (El Duende) وكان الشاعر الغرناطي لوركا معروفا بان له شيطاناً يلهمه أشعاره، الموضوع اذن ليس خاصا بالثقافة العربية ومن ثم ينبغي أن ننقد الثقافة بمفهومها العام العالمي إذا أردنا أن نصل في هذه المسائل إلى آراء أكثر شمولية وأكثر دقة وتحديداً.

أيضا لا ننسى ان نقول إن الدكتور عبدالله الغذامي في هذا الكتاب عن النقد الثقافي يلغي كل المقولات التي عرض لها من قبل في كتابه المهم المعنون «الخطيئة والتفكير» ومن مقولاته في الكتاب المذكور «لا وجود لشيء خارج النص وليس ثمة قراءة نهائية». و«الكلمة كم مطلق»، و«كل ماهو خارجي عن اللغة فهو غير قابل للادراك الانساني، ولهذا فإن اللغة هي الحقيقة الانسانية القابلة للادراك»، ويقول أيضا: و«اللغة تحل في وجودها الشاعري محل المؤلف، فتلغيه وتؤسس على انقاضه وجودها الخاص».. الخ. والآن في هذا الكتاب الجديد يتحدث الغذامي عن الشعر الذي أسهم في خلق شخصيته الطاغية، وظهور المثقف أو الشاعر الشحاذ، وتسويق الكذب واختفاء الحس النقدي، والخراب النسقي الذي أحدثه الشعر في سلوكيات الثقافة، والبلاغة وتصويرها للباطل في صورة الحق، وعدم تطور المقولات النقدية من مستواها البلاغي الجمالي، وغير ذلك من مقولات، ومع ذلك يبقى دائما أن الدكتور عبدالله الغذامي يحاول أن يلقي حجرا في مياهنا الراكدة. وإذا لم يكن لذلك من نتيجة إلا تحريك الساكن ودفعنا الى شحذ الذهن وإعمال الفكر لكفى به هدفا نبيلا ومحاولة صادقة للاثارة ودفع مفاهيم الجدل نحو آفاق أوسع وأكثر قدرة على التحريك والتطوير.

ملامح النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي المعاصر «الغذامي أنموذجا»

د. حسن البنا عز الدين

ورقة مقدمة إلى الملتقى الثقافي
«قراءة النص»
النادي الأدبي الثقافي - جدة
٢٠ - ٢١ رجب ١٤٢١
١٧ - ١٨ أكتوبر ٢٠٠٠

يتصل مصطلح النقد الثقافي في نظرية الأدب المعاصر بمصطلحات أخرى على القدر نفسه من الأهمية مثل التاريخانية الجديدة والدراسات الثقافية والتحليل الثقافي والنقد الثقافي والمادية الثقافية ناهيك عن الثقافة نفسها. وتسعى الورقة الراهنة إلى محاولة الكشف عن ملامح هذا النوع من النقد في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مع التركيز على عمل عبدالله الغذامي الأخير (٢٠٠٠)

بعنوان النقد الثقافي : قراءة في الأنساق الثقافية العربية «مقدمة نظرية». وقد أسقط الناشر العبارة الأخيرة من العنوان على نحو ما صرّح المؤلف في محاضرة أخيرة عن كتابه بالرياض. ولمّا كان عمل الغذامي أول عمل بالعربية، في حدود علمنا، يحمل في عنوانه عبارة «النقد الثقافي» ويكرس نفسه لاكتشاف الموضوع في الثقافة العربية، ويصف عمله بأنه «مقدمة نظرية» فإن كل بحث عن ملامح هذا النوع من النقد في الخطاب النقدي العربي المعاصر (أو حتى القديم) سوف يكون بمثابة البحث عن جذور الوعي بالتوجه نفسه في ذلك الخطاب دون أن يعني ذلك أن الغذامي مسبوق في عمله في العربية، وقد سبق الغذامي نفسه بأعمال أخرى عن المرأة واللغة (١٩٩٧) وثقافة الوهم (١٩٩٨) وتأنيث القصيدة (١٩٩٩) وكلها تتصل بالنقد الثقافي اتصالاً وثيقاً ولكن الكتاب الراهن انفرد بفصلين أساسيين عن ذاكرة المصطلح والنظرية والمنهج، وخمسة فصول في تأصيل الفكرة الأساس وتطبيقها على الأنساق الثقافية العربية.

وسوف نرجئ الكلام هنا عن جذور الوعي النقدي الثقافي في النظرية الأدبية العربية، سوى ما يتصل بها في كلام الغذامي نفسه، ونحصر كلامنا في النظر في عمله في ضوء اعماله السابقة وعلى خلفية النظرية الغربية المعاصرة وهي النظرية التي اعتمدها مرجعياً وتفاعل معها وأضاف إليها. وقد نستطرد إلى النظر في ردود الفعل التي أثارها الكتاب الأخير في متلقيه عبر الصحافة الأدبية العربية.

للوهلة الأولى يكتشف قارئ الغذامي أنه كاتب ثقافي، إذا جاز التعبير، منذ عمله الأول الخطيئة والتكفير (١٩٨٥) حتى آخر عمل له

بين أيدينا، وهو كذلك قارئ ثقافي، مهموم بقضايا مجتعه وناذب نفسه إلى مواجهتها إلى درجة التورط والتعرض لسوء الفهم حتى لقد أصبح ظاهرة ثقافية سواء في مجتمعه الأصغر المحافظ أو خارج هذا المجتمع الأقل محافظة. من هنا يبدو الحوار معه شفوياً أو عبر الكتابة ممتعاً ومثيراً وإن لم يخل من اختلاف معه لا مفر منه في كل الأحوال، إنه كاتب مختلف فكيف لا نختلف معه؟ ولا أظن أنه يحب المشاكلة إلا بقدر ما يرغب في الاختلاف. وقد كتب كتاباً يحمل عنوان المشاكلة والاختلاف (١٩٩٤) وهو يتصل كذلك بالكتاب الراهن من حيث كان العنوان الفرعي له (قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف)، وسوف نعود إلى هذا الكتاب أدناه.

يلاحظ المتأمل في الكتابات الغربية عن النقد الثقافي وما يدخل في ذاكرة المصطلح على حد تعبير الغذامي، أن إشكالية المسألة موضوع البحث تتم مناقشتها انطلاقاً من احدى قاعدتين: الأولى هي النظرية الأدبية نفسها (انظر كولر، ١٩٩٧، ص ص ٤١ ـ ٥٤، وموسوعة برنستون الجديدة للشعر والشعرية في مدخلها (النقد الثقافي)، ١٩٩٣، ص ص٢٦٢ ـ ٢٦٤)، والأخرى تشمل التاريخانية الجديدة والتحليل الثقافي والدراسات الثقافية والثقافة. وعلى الرغم من التداخل بين القاعدتين والاعتماد الأساسي للدراسات الثقافية على الحقول الأخرى، منها الأدب، فإن الدراسات الثقافية لا تدرس الأدب بل تدرس الممارسات الخطابية التي تأتي إلينا في شكل أبنية أدبية مرتبطة بالمعرفة والسلطة. وهكذا نستطيع أن نرى دفاعاً وهجوماً ضمنياً وتصريحاً بين أصحاب كل قاعدة. ومن هنا كذلك يمكن أن نقف على انتقائية لا مفر منها لدى كل معسكر في تناول الموضوع، مع الاعتراف

بوجود أطراف من الجانبين تنظر إلى المسألة من منظور «التفاوض»، وهو مصطلح شائع في الدراسات الثقافية، لإقرار نوع من السلام بين الطرفين.

ومن الواضح أن الغذامي ينطلق أساساً من النقد criticism الأدبي في اتجاه النقد الثقافي ولكنه يقوم بنقد فاحص critique لموضوعه على نحو يجعله أقرب إلى أصحاب الحقل الثقافي منه إلى الحقل الأدبي. وهذا موقف يبدو أفضل من غيره ومع ذلك ينطوي على مخاطره الخاصة. وسوف نعرض لعمل الغذامي الآن من هذه الزاوية مما سوف يتيح لنا اقامة حوار معه، كما سوف يعطينا الفرصة للإلمام بفكرته واعطائها القيمة الملائمة.

فأولاً يقدم الغذامي كتابه بوصفه «مقدمة نظرية» في النقد الثقافي، ويقف على «ذاكرة المصطلح» في الفصل الأول (ص ص١١ـ ٥٣)، ويشير في مقدمته (ص٨) إلى أنه دعا علنيا إلى «موت النقد الأدبي» في ندوة عن الشعر ومقالة في جريدة، وفي الفصل نفسه (ص ص١٤ ـ ١٥) يهوله اهتمام النقد الأدبي المفرط بالأدبي الجمالي بالمفهوم الرسمي للأدبي على حساب ما لا يندرج تحت تصنيف الجمالي «مما حرم النقد من القدرة على معرفة عيوب الخطاب، ومن ملاحظة ألاعيب المؤسسة الثقافية وحيلها في خلق حالة من التدجين والترويض العقلي والذوقي لدى مستهلكي الثقافة وما يسمى بالفنون الراقية والأدب الرفيع». ومن ثم يسعى إلى «التأسيس لنظرية نقدية ثقافية»، أشبه بعلم العلل كما عند أهل مصطلح الحديث، يستخدم فيها «أدوات النقد باتجاه فعل الكشف عن الأنساق وتعرية الخطابات المؤسساتية

والتعرف على أساليبها في ترسيخ هيمنتها وفرض شروطها على الذائقة الحضارية للأمة». وهكذا يخلص الكتاب لعرض وجوه الفعل الثقافي المؤسساتي المعقد المنطوي على عيوب في خطابه ومحاولة للهيمنة.

ومن الواضح أن الغذامي نفسه (انظر ص١٦، وص٢١) على وعي بمرحلة (الما بين) هذه التي يمر بها، وهي مرحلة مراجعة نقدية ذاتية، حيث ينكسر الحد الفاصل بين النقد النصوصي (الألسني) والنقد الثقافي، وفي عبارة أخرى، يريد الغذامي أن يقول إننا (أو إنه) في الوضع الثقافي الراهن نمر بمرحلة انتقال، أو مرحلة من التحول غير المستقر، بين الحداثة وما بعد الحداثة، أو بين البنيوية وما بعد البنيوية. والسؤال هنا يمكن أن ينصب على التوحيد بين ضمير الأنا وضمير الآخر (الغربي) في مرحلة ثقافية واحدة. فهل النحن/ الثقافة العربية المعاصرة تعيش المرحلة نفسها التي تعيشها الهم/ الثقافة الغربية المعاصرة؟ كما يمكن أن ينصب السؤال على طبيعة مرحلة الانتقال تلك حيث لا يشير «الحد» إلى نهاية شيء ما وإنما إلى بداية شيء آخر جديد ومختلف، في تفسير هايدجر للدلالة الإغريقية لكلمة حد. أم أن طبيعة الدراسات الثقافية وقيامها على مساءلة العلوم الأخرى واستجواب النقد الأدبي التقليدي وممارسات النظرية الجمالية، مما جعلها إفرازاً للبنيوية وما بعد البنيوية هو الذي يجعلنا في مرحلة (الما بين) تلك؟ وهو ما يعيه الغذامي في الفصل نفسه عندما يعرض للحدود المتقاطعة لكافة المداخل النقدية (يحيل في الفصل إلى الخطيئة والتكفير خمس مرات) مع الدرس الثقافي فيعرض للدراسات الثقافية، ونقد الثقافة، والرواية التكنولوجية، والنقد الثقافي نفسه حيث يأتي في الصدارة هنا قضايا الاختلاف والآخر والمعارضة مع أسئلة الذات من حيث إثباتها لذاتيتها

وتمثلها لها، وهناك حيث الهامش الذي فيه يتواجه المختلف مع المهيمن في مواجهة صارمة» (ص٣٣) وكذلك الأمر فيما يتصل بالنقد المؤسساتي، والتعددية الثقافية وما بعد الحداثة، والجماليات الثقافية (التاريخانية الجديدة)، والناقد المدني عند إدوارد سعيد. فكل هذه المداخل تؤسس ذاكرة المصطلح (النقد الثقافي)، التي تؤسس بالتالي للنظرية الخاصة التي يطرحها الغذامي في الفصل الثاني.

وقبل أن نقرأ الفصل الثاني نتوقف عند ملاحظة أخيرة خاصة بالفصل الأول وهي تتعلق بإشارة الغذامي إلى ستيفن جرينبلات Ste-phen Greenblatt في كلامه عن الجماليات الثقافية (التاريخانية الجديدة) (ص ص٤٢ ـ ٥٠)، وقد عاد الغذامي هنا إلى كتابين أساسيين لجرينبلات (١٩٨٤ و١٩٨٨) عن تنميط النفس في عصر النهضة والمفاوضات الشكسبيرية وقد وقفنا على مقالة أحدث لجرينبلات نفسه بعنوان «الثقافة» في معجم فرانك لينترشيا وتوماس ماكلوجلين عن المصطلحات النقدية للدراسة الأدبية (ط٢، ١٩٩٥، ص ص٢٢٥ـ ٢٣٢)، وهي مقالة مهمة في رأينا لأنها تتصل بعمل الغذامي وخصوصاً في جانبه التطبيقي حيث يقوم صاحبها فيها، حسب تعبيره (ص٢٢٦) بأول حركة تجريبية نحو استخدام الثقافة لدراسة الأدب، وذلك لأن الأدب الغربي كان لحقبة طويلة من الزمن إحدى المؤسسات الكبرى لغرض الحدود الثقافية من خلال المدح والهجاء بوصفهما موضوعاً أدبياً قديماً. ويقول جرينبلات إن وعي الثقافة بوصفها كلاً معقداً يمكن أن يساعدنا على استعادة ذلك الإحساس بالموضوع من خلال توجيهنا إلى إعادة بناء الحدود الثقافية التاريخية له. ويرسم لنا جرينبلات الكيفية التي يمكن بها عمل هذا فيقول إننا يمكن أن نبدأ ببساطة باهتمام مركز

على الأفكار والممارسات التي تفرضها ضمنياً أفعال أدبية بعينها للمدح والهجاء. وهذا يعني أن نسأل أنفسنا مجموعة من الأسئلة الثقافية عن العمل الذي أمامنا:

ما هي أنواع السلوك، وأي نماذج لممارسة، يبدو أن هذا العمل يعرضها؟

لماذا يمكن أن يجد القراء في حقبة بعينها ومكان بعينه هذا العمل فارضاً نفسه؟

هل ثمة اختلاف بين القيم الخاصة بي والقيم المتضمنة في العمل الذي أقرأه؟

أي فهم اجتماعي يقوم عليه هذا العمل؟

أي حرية للفكر أو للحركة يمكن أن يكون هذا العمل قَيَّدها ضمنياً أو تصريحاً

ما هي البنيات الاجتماعية الأكبر التي يمكن أن تصل بها أفعال المدح والهجاء؟

ويرى جرينبلات أن أسئلة مثل هذه تزيد من لفتنا إلى ملامح للعمل الأدبي ربما لم نلاحظها، كما تلفتنا، وهذا الأهم، إلى الصلات بين العناصر داخل العمل، وفي النهاية لا بد للتحليل الثقافي الكامل أن يذهب إلى ما هو أبعد من النص والقيم وأبعد من المؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة. ومن الملاحظ هنا أن الغذامي لم يذكر في فصله الأول مصطلح «التحليل الثقافي» الذي فرض نفسه كتسمية إجرائية ملائمة لهذا الاتجاه؛ أي الجمالية الثقافية (التاريخانية الجديدة) الذي عرض له الغذامي باستفاضة عند جرينبلات.

ويتابع جرينبلات كلامه (ص ص ٢٢٦ ـ ٢٢٧) فيذكر أن تلك الصلات داخل العمل لا يمكن أن تحل محل القراءة الفاحصة. فالتحليل الثقافي يمكن أن يتعلم الكثير من التحليل الشكلي المدقق للنصوص الأدبية لأن هذه النصوص ليست مجرد نصوص ثقافية بفضل مرجعيتها في العالم التي يقف خلفها؛ بل هي ثقافية بفضل القيم الاجتماعية والسياقات التي امتصتها هي نفسها بنجاح، وهنا تتميز الأعمال الأدبية، من بين النصوص الأخرى التي تملأ العالم، بأنها تحتوي بشكل مباشر أو غير مباشر على كثير من الموقف التاريخي الذي تشير إليه، وهذا الاستيعاب المعزز هو الذي يمكّن كثيراً من النصوص الأدبية من البقاء مع انهيار الظروف التي أدت إلى إنتاجها.

ويمكننا أن نضيف هنا، مع الغذامي، أن هذه القدرة الاستيعابية للنصوص الأدبية هي التي تحمل كذلك إلى ظروف مشابهة في أزمان أخرى تالية. ومن هنا كذلك يمكن أن نرى «خطورة» النصوص الأدبية، وخصوصاً إذا كانت بعض تلك القيم التي تحملها داخل أنسجتها قيماً سلبية، أو تتشكل في صور سلبية في عقول متلقيها الجدد، ونحن لا نريد أن نزيد في عرض كلام جرينبلات هنا ولكنه يغرينا حقاً بالاستزادة نظراً لقربه من طرح الغذامي، ولالتماسه الجانب الإيجابي في النصوص الأدبية من جهة التحليل الثقافي أكثر من الجانب السلبي الذي ركز عليه الغذامي.

التحليل الثقافي إذن، كما يقول جرينبلات (ص٢٢٧)، لا يتحدد بأنه تحليل خارجي، وذلك في مقابل التحليل الشكلي الداخلي للأعمال الأدبية. وفي الوقت نفسه، يجب أن ينظر إلى التحليل الثقافي

في ضوء التمييز الحاسم بين ما هو داخل النص وما هو خارجه. ومن الضروري أن نستخدم كل ما هو متاح لنا كي نبني رؤية لذلك «الكل المعقد» الذي أشار إليه تابلور؛ أي الثقافة، وإذا كان استكشاف ما لثقافة بعينها سوف يقودنا إلى فهم عال لعمل أدبي منتج داخل تلك الثقافة، فإن قراءة دقيقة لعمل أدبي سوف تقودنا أيضاً إلى فهم عال للثقافة التي أنتج فيها العمل. ويلاحظ جرينبلات هنا أن تنظيم المعجم الذي ينشر فيه مقالته، والمعجم كله مقالات على النحو نفسه، يكشف عن أن التحليل الثقافي في خدمة الدراسة الأدبية، ولكن في نظام تعليمي أكثر ليبرالية تكون دراسة الأدب هي التي في خدمة الفهم الثقافي. ويعطي جرينبلات أمثلة تطبيقية على الثقافة بوصفها نظاماً من القيود من قصائد لألكسندر بوب ومارفيل وكذلك من مسرحية شكسبير كما تحب بما فيها جميعاً من المدح والسخرية والقيم الأخلاقية ليصل (ص٢٢٨) إلى أن الفن عامل مهم في تحول الثقافة. إنه أحد الطرق التي يتوقع من الرجال والنساء أن يصوغوا حيواتهم ويوصلوها من جيل إلى جيل. وقد كان ثمة فنانون بعينهم على وعي ذاتي عال بهذه الوظيفة. ويعطي مثلاً هنا من ملحمة إدموند سبنسر شاعر عصر النهضة المسماة The Faerie Queene، ويرى جرينبلات أن الكلام عن هذه الملحمة فقط في إطار القيود التي تفرضها الثقافة يكون أمراً غير ملائم بشكل واضح، بما أن القصيدة نفسها، بما فيها من فرسان وسيدات تجول بنا بلا نهاية في مشهد متخيل، وبالتالي تمثل إلحاحاً على الحركية mobility (أي قابلية الحركة والانتقال، وتترجم الكلمة كذلك بالحراك في علم الاجتماع).

وهنا نعود، كما يقول جرينبلات، إلى التناقض الظاهري أو المفارقة التي بدأنا بها: فإذا كانت الثقافة تقوم بوظيفتها بوصفها بنية من

الحدود، فهي تقوم كذلك بوظيفتها بوصفها المولدة للحركة والضامنة لها. حقاً فإن الحدود الثقافية لا قيمة لها فعلياً دون الحركة؛ فهي لا يمكن أن تتأسس إلا عبر الارتجال، والتجربة، والتبادل. ومن الواضح أنه، بين ثقافات مختلفة سوف يكون ثمة تنوع عظيم في النسبة بين الحركية والفرض. وفي حين تحلم بعض الثقافات بفرض نظام مطلق، ركود تام، فإنها نفسها، إذا كان لها أن تعيد إنتاج نفسها من جيل إلى الجيل التالي، سوف تضطر إلى إلزام نفسها، وإن كان على نحو متردد أو دون رغبة، بحد أدنى من الحركة؛ وفي المقابل، تحلم بعض الثقافات بحركية مطلقة، حرية تامة، ولكن هذه الثقافات تضطر أيضاً، من أجل بقائها، إلى قبول بعض الحدود.

ومن الواضح أن الغذامي على وعي واضح بكل هذا في كتابه ولذلك نرى في ايراد هذا المثل من جرينبلات تأييداً لاتجاهه وكنا نود لو أشار إليه بنفسه، وخصوصاً أن الرجل يتعرض للسرد ويستشهد بدكينز وروايته توقعات عظيمة والكاتبة الإنجليزية جورج إليوت (ماري آن ريفان) وروايتها التي تصور الحياة الانجليزية (١٨٧١ـ٢)، وعنوانها Middlemarch، وقد أعطى الغذامي السرد أهمية أكثر ايجابية من الشعر في عمله. وفي هذا الصدد يشير جرينبلات إلى أن ديكنز صاغ أوصافاً ماكرة للمتكسبين بالأدب في عصره. إن على التحليل الثقافي، كما يقول جرينبلات (ص٢٣٠)، أن يسأل أسئلة طازجة عن الوظائف الاجتماعية الممكنة للأعمال الأدبية، وحتى لو توفر لنا الحس التاريخي بالمواد الثقافية التي ينبني عليها النص الأدبي فإنه يظل امراً جوهرياً أن ندرس الطرق التي تتشكل بها تلك المواد معا ويعبر عنها وذلك من أجل فهم العمل الثقافي الذي ينجزه النص الأدبي. ومن الجدير بالذكر أن

جرينبلات يستخدم في نهاية مقالته (ص٢٣٢) وفي نهاية تناوله لمسرحية العاصفة لشكسبير مصطلح النقد الثقافي كمترادف مع التحليل الثقافي الذي استخدمه على مدى مقالته كلها.

لم يكن هذا التتبع لعمل الغذامي من خلال عمل الآخرين سوى استدعاء لبعض النصوص التي تؤكد عمله من جهة وتضيئه من جهة أخرى. وقد يرى الباحث المدقق أن الغذامي قد يغفل، عن عمد أو عن غير عمد بعض الأعمال المتداخلة مع عمله، وهذا من حقه فمن الصعب الإلمام بكل شيء في «مقدمة نظرية» للموضوع، ولا شك أن ذاتية المؤلف تتدخل في اختياراته من نصوص الآخرين مما يراه خادماً لموضوعه ونحن جميعاً نفعل ذلك بوعي أو بغير وعي. وقد أشار الغذامي نفسه في كتابه إلى أن الجاحظ كان يكتب بعض الكتب وينسبها إلى غيره حتى تأخذ حقها من الذيوع والانتشار في حين نرى بعض الكتاب، مثل الغذامي، حريصاً على إذاعة أفكاره باسمه مع اعطاء الآخرين نصيبهم من عمله ضمنياً وتصريحاً، وإن لم يخل عمله من «سرقة نفسه» إذا جاز التعبير على نحو ما سوف نوضح أدناه. ويظل هناك مع ذلك، بعض التساؤلات التي يمكن أن تكون موضوع حوار مع المؤلف الذي يعيش بيننا حول بعض نصوص الآخرين التي لم تظهر عمله والتي تبدو شديدة الاتصال بعمله في الوقت نفسه. ومثال ذلك بالاضافة إلى مقالة «الثقافة» لجرينبلات، مدخل «النقد الثقافي» في موسوعة برنستون المشار إليه أعلاه، وكذلك مقالة مطولة لتيودور أدرنو بعنوان «النقد الثقافي والمجتمع» (انظر آدمز، ١٩٩٢، ص ص١٠٣٢ - ١٠٤٠)، ونشرت للمرة الأولى بالألمانية ١٩٥٥ وترجمت إلى الإنجليزية في ١٩٦٧ وأعيد نشر الترجمة في ١٩٨١. وقد أشار الغذامي

(ص٢١) إلى مدرسة فرانكفورت التي ينتمي إليها أدرنو ولكن اسم الأخير لم يظهر في الكتاب على الرغم من استخدامه المصطلح الذي تبناه الغذامي في عنواني كل منهما. وبالطبع يمكن أن نقول إن الغذامي تبنى مفهوم ليتش للنقد الثقافي ومفهوم كلنر عن نقد ثقافة الوسائل مع إفادته من كل المصطلحات الأخرى المتصلة بالموضوع، ثم أضاف إلى ذلك ما يشكل تصوراً جديداً للمصطلح نفسه. ولكن ما نحن بصدده هو طرح أو أكثر، قد يكون مختلفاً، للمصطلح نفسه «النقد الثقافي» وكان يمكن للغذامي أن يناقشه ويرفضه أو يرد عليه بطريقة أو بأخرى. ولعل حرص الغذامي على مقولته الجديدة هو الذي دفعه إلى هذا الانتقاء والاختصار.

ولكننا يمكن أن نقول باختصار كذلك إن مقالة موسوعة برنستون مستوعبة في كتاب الغذامي عبر الكتب الأصول التي رجع إليها. ولكن بالنسبة لمقالة أدرنو (انظر مقدمة آدمز، ص١٠٣٢) ربما كانت المشكلة تتعلق بأن موضوعها هو المسافة التي يتخذها الناقد، بالمعنى الأكبر الذي أعطاه أدرنو للكلمة في سياق تفسير «النظرية النقدية» لديه. وهي مشكلة تورط الناقد الثقافي ضمنياً وتصريحاً في الثقافة التي يفحصها. ذلك أن الناقد الثقافي، الذي لديه استقلال ذاتي، يكون أقرب إلى أن يعيد إنتاج الأنساق categories السائدة اجتماعياً ويساهم من ثم في إبقاء الوضع الراهن على ما هو عليه.

وينطبق الأمر نفسه حتى على المسافات التي يسعى الناقد الثقافي إلى تجاوزها، إن أدرنو يطرح نقداً جدلياً يكون بموجبه الناقد الثقافي داخل الثقافة وخارجها في الوقت نفسه، ولا بد أن يكون هذا النقد المقترح واعياً بذاته. ويتفق موقف أدرنو هذا مع شكه وفراره من كل

الثنائيات التي نحتفل بها مثل الذات/ الموضوع. وهو يعارض كل العمليات التي تنحو نحو الكلية totalization مؤكداً أن الكل هو الزائف، ولهذا يجب أن يكون النقد محتفظاً بحركة جدلية، والأعمال العظيمة في الفن والفلسفة وقفت دائماً في علاقة بعملية الحياة الواقعية للمجتمع الذي خرجت منه. وعلى نحو يوحي بالمفارقة بالنسبة إلى أدرنو يعطي إصرار الفن على استغلاليته الوعد بظرف تتحقق فيه الحرية» وإذا كان هذا الوعد «ملتبساً» فإنه كذلك بسبب حالة الثقافة في الوقت الحاضر. (توفي أدرنو في ١٩٦٩م) ولم يكن أدرنو متفائلاً بتحقق هذا الوعد، وفي الوقت نفسه كان يرفض أن يتخلى عن رؤيته الاجتماعية اليوتوبية. وإلى الحد الذي تنطوي فيه الاستطيقا على الكمال والثبات فإن أدرنو يعارضها، حتى لو دفعه هذا لمعارضة الكمال المنطوي في أي يوتوبيا ثابتة. وينطوي كلام أدرنو على نقد واع بذاته للناقد الثقافي ونوع النقد الذي يقوم به في المجتمع الذي يوجه إليه كلامه.

إن أهمية هذه الإشارات تأتي من الشعور القوي بأن الغذامي بوصفه ناقداً ثقافياً يمكن أن يكون محكوماً بخصوصية الثقافة التي يكتب فيها ولها على الرغم من أنه يسعى إلى أخذ موقف نقدي فاحص منها. ولعل بعض ردود الفعل التي ظهرت لدى مستمعيه وقرائه تدل على شيء من هذا غير قليل. وبالطبع يمكن أن نتخيل أن الناقد الثقافي الذي لا مفر له من الوقوع في الشبكة النقدية التي يصطاد بها أخطاء الثقافة نفسها يرى نفسه قادراً على التسلل إلى نسيج الثقافة لينسل منه الخيوط الزائفة ويرتقها بخيوط جديدة من الوعي بخطورتها وعدواها. ولكنها لا شك «لعبة» محفوفة بالمخاطر من الناحية العملية على أقل

تقدير. فقد يصبح نص الغذامي نفسه نصاً ثقافياً، تنطبق عليه الشروط الأربعة (ص ص٧٧ ـ ٧٨)، ومن ثم نكون أمام حادثة ثقافية، يمكن أن تدخلها الثقافة في أحد أنساقها وتمرر عبره ما لا يقصد إليه المؤلف بالضرورة.

يقول الغذامي في نهاية فصله الثاني (ص٨٦): «فنحن كائنات شعرية ولا شك، غير أن هذا ليس خبراً جميلاً كما ظللنا نعتقد». وفي هذا الفصل نفسه «النقد الثقافي/ النظرية والمنهج» (ص ص٥٥ ـ ٨٩) يرسم لنا الغذامي إضافته النظرية في الموضوع على خلفية عقدة الأدبية المؤسساتية، ومحاولة إحداث نقلة نوعية للفعل النقدي من كونه الأدبي إلى كونه الثقافي عبر عدد من العمليات الإجرائية، تتمثل كلها في «نقلة» في المصطلح النقدي ذاته، وثانية في المفهوم (النسق)، وثالثة في الوظيفة، ورابعة في التطبيق، ولعل النقلة الأولى هي أهمها جميعاً لأنها تشتمل نفسها على ستة أساسيات اصطلاحية، تشكل المنطلق النظري والمنهجي لمشروع الغذامي، كذلك فإن أول هذه الأساسيات؛ أي عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية) هو أهمها من حيث اقتراحه إضافة العنصر النسقي إلى ترسمية الاتصال التي تبناها ياكبسون ونقلها إلى النظرية الأدبية.

ولا شك أن هذا الفصل يعد «مقدمة نظرية»، تتمتع بأصالة فكرية وتماسك منهجي، يكشفان عن امتلاك صاحبهما لأدواته امتلاكاً كاملاً في التعامل مع مصطلح مراوغ مثل «النسق» الذي هو أشبه بفيروس الانفلونزا الذي يجدد نفسه كل ثلاث سنوات فيحتاج إلى إعادة اكتشاف لشكله الجديد وإعداد الدواء الناجع لمقاومته حتى أن بعض الدول الكبرى أعلنت حالة الطوارئ العامة التي لا تعلن إلا في

زمن الحرب والمجاعات لمقاومة ذلك الفيروس منذ سنة على وجه التقريب. (انظر كذلك الغذامي، ص٨٠). ولا ينقص من إعجابنا بهذا الفصل وصف المؤلف (ص٦٩، وانظر كذلك ص١٦٧) مشروعه في النقد الثقافي بأنه «بديل نظري وإجرائي عن النقد الأدبي». وقد أشرنا أعلاه إلى إعلان المؤلف موت النقد الأدبي. وعلى الرغم من قوة مثل هذه العبارات، في ثقافة مثل الثقافة العربية، فإن المؤلف نفسه يرى (ص٨٣) أن النقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول (الألسنية) معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي... فهذا الكلام لا يعني أن نقداً ثقافياً يمكن أن يحل محل نقد أدبي بهذه البساطة.

يقول جوناثان كولر في كتاب أخير له (وهو من مراجع الغذامي) عن النظرية الأدبية (١٩٩٧، ص٤٤): إن الدراسات الثقافية من حيث المبدأ تشتمل على الدراسات الأدبية وتحيط بها، ولكن أي نوع من الاشتمال هذا؟ إن ثمة جدلاً كثيراً هنا. فهل الدراسات الثقافية مشروع رحب تكتسب داخله الدراسات الأدبية قوة وبصيرة جديدة؟ أم أن الدراسات الثقافية سوف تبتلع الدراسات الأدبية وتحطم الأدب؟ يرى كولر أنه لكي نقبض على المشكلة نحتاج إلى شيء من الخلفية عن تطور الدراسات الثقافية. يرى كولر (ص٤٦ ـ ٤٧) بعد أن يعرض لشيء من هذا التطور أن الدراسات الثقافية تجد مأواها في التوتر بين رغبة المحلل، من ناحية، في تحليل الثقافة بوصفها جهازاً من الشفرات والممارسات التي تغرب الناس عن اهتماماتهم وتخلق الرغبات التي سوف يحصلون عليها في النهاية، ورغبة المحلل، من ناحية أخرى، في أن يجد في الثقافة الشعبية تعبيراً أصيلاً عن القيم، وأحد حلول هذا التوتر هو أن

يبين المحلل أن الناس قادرون على استخدام المواد الثقافية (الزائفة) المطروحة عليهم من قبل الرأسمالية وأجهزة الإعلام لديها من أجل صناعة ثقافة خاصة بهم. إن الثقافة الشعبية مصنوعة من ثقافة الجماهير. والثقافة الشعبية مصنوعة من مصادر ثقافية معارضة لها وهكذا فهي ثقافة نضال، ثقافة تتكون إبداعيتها من استخدام منتجات ثقافة الجماهير. ومن هنا فإن العلاقة الراهنة بين الدراسات الثقافية والدراسات الأدبية مشكلة معقدة. فنظرياً تشمل الدراسات الثقافية كل شيء: شكسبير وموسيقى الراب... ولكن في الممارسة، بما أن المعنى مؤسس على الاختلاف، فإن الناس يقومون بدراسات ثقافية بوصفها معارضة لشيء ما آخر. ويسأل كولر: بوصفها معارضة لماذا؟ فلما كانت الدراسة الثقافية تنشأ من الدراسات الأدبية، فإن الإجابة غالباً ما تكون «بوصفها معارضة للدراسات الأدبية، في شكلها التقليدي»، حيث كانت المهمة تفسير الأعمال الأدبية بوصفها إنجازات لمؤلفيها، وحيث كان المبرر الأساسي لدراسة الأدب هو القيمة الخاصة للأعمال العظيمة: تعقدها، جمالها، تبصراتها، عالميتها، وفوائدها الكامنة بالنسبة إلى القارئ. (انظر هنا للغذامي الموقف من الحداثة، ص٥٨).

ويستمر كولر في «الدفاع» عن معسكره بقوله: (ص٤٧ ـ ٤٨) إن الدراسات الأدبية لم تكن أبداً متوحدة حول مفهوم مفرد مما كانت تقوم به، تقليدياً كان أو غير تقليدي؛ ومنذ مقدم النظرية، كانت الدراسات الأدبية على نحو خاص فرعاً معرفياً مثيراً للنزاع وخلافياً، حيث تتنافس كل أنواع المشروعات، التي تتعامل مع كل من الأعمال الأدبية وغير الأدبية، من أجل لفت الانتباه. فليس ثمة إذن حاجة من حيث المبدأ إلى وجود صراع بين الدراسات الأدبية والثقافية. وليست الأولى

ملتزمة بمفهوم عن الموضوع الأدبي، يجب على الأخرى أن تنكره. وقد نشأت الدراسات الثقافية بوصفها تطبيقاً لتكنيكات التحليل الأدبي على مواد ثقافية أخرى.

وهذا كلام بالطبع قاله الغذامي وصدَّق عليه، ولكن كولر لا يتوقف عند ذلك بل يروح (ص ص٤٨ ـ ٥٢) يناقش العلاقة بين هذين النوعين من الدراسة بجمعها تحت موضوعين أساسيين: الأول هو ما يسمى «السنة الأدبية» literary canon وتمثلها الأعمال التي تدرسها في المدارس والجامعات لتشكل «تراثنا الأدبي»، والآخر هو المناهج المناسبة لتحليل الموضوعات الثقافية. وينتهي كولر هنا إلى أنه لو كان للدراسات الأدبية أن تصنف تحت الدراسات الثقافية، فإن نوع «التفسير العرضي»، الشائع في الدراسات الثقافية والذي يعني فكرة العلاقة المباشرة، وفيها تسحب المنتجات الثقافية لتكون عرضاً لوضع اجتماع ـ سياسي تحتها، يصبح هو المعيار؛ ويمكن أن تهمل خصوصية الموضوعات الثقافية، ومعها الممارسات القرائية التي يحرض عليها الأدب (ناقشها كولر في فصله الثاني). ويرى كولر أن تعليق الطلب على القابلية للفهم الفوري، والرغبة في العمل على حدود المعنى، وانفتاح المرء على غير المتوقع، والتأثيرات المنتجة للغة والخيال، والاهتمام بالكيفية التي ينتج بها بالمعنى والمتعة. هذه النزعات ذات قيمة على نحو مخصوص، ليس لقراءة الأدب فحسب بل لاعتبار ظواهر ثقافية أخرى كذلك، على الرغم من أن الدراسة الأدبية هي التي تجعل هذه الممارسات القرائية متاحة.

وأخيراً يرى كولر (ص٥٢ ـ ٥٤) أن ثمة سؤالاً عن أهداف الدراسات الأدبية والثقافية، فممارسو الدراسات الثقافية يأملون غالباً

في أن العمل على الثقافة الراهنة سوف يكون تدخلاً في الثقافة أكثر من أن يكون مجرد وصف. وأن عملهم «سوف، أو يظن به، أنه يمكن أن يضيف شيئاً مختلفاً». ويرى كولر أن هذه العبارة غريبة ولكنها كاشفة: فهذه الدراسات لا تعتقد أن عملها الفكري (الثقافي) intellectual سوف يضيف شيئاً مختلفاً. فهذا سوف يكون أمراً مفرطاً، ناهيك أن نقول ساذجاً، ان العبارة نفسها تعتقد أن عملها «من المفروض أن» تضيف شيئاً مختلفاً. هذه هي الفكرة. إن الدراسات الثقافية «يفترض أن تكون» راديكالية. ولكن المعارضة بين الدراسات الثقافية الإيجابية والدراسات الأدبية السلبية يمكن أن تكون أماني في القلب.

إن المناقشات حول العلاقة بين الأدب والدراسات الثقافية متخمة بالشكوى من النخبوية والاتهامات بأن دراسة الثقافة الشعبية سوف تؤدي إلى موت الأدب. ومع هذا الإرباك كله، فهي تساعد على فصل مجموعتين من الأسئلة. الأولى تتصل بقيمة دراسة نوع من الموضوعات الثقافية أواخر، فقيمة دراسة شكسبير بدلاً من تمثيليات ربات البيوت soap operas (من قبيل التمثيليات المدبلجة عن المكسيكية ويشاهدها الكبار قبل الصغار عندنا!) لا يمكن أن يسلم به ويحتاج إلى النظر: فماذا تستطيع أنواع مختلفة من الدراسات أن تحققه، بالخبرة المنهجية العقلية والأخلاقية، على سبيل المثال؟ إن مثل هذا النوع من المناقشات ليس من السهل إثارته: ومثال القائمين على معسكرات التعذيب الألمانية الذين كانوا رقباء على الأدب، الفن، والموسيقى عقَّد من محاولات الزعم بفعالية أنواع بعينها من الدراسة. ولكن هذه المسائل يجب أن تواجه الآن.

أما المجموعة الأخرى من الأسئلة فتتصل بمناهج دراسة

الموضوعات الثقافية من كل الأنواع ـ ميزات وعيوب أنماط مختلفة من التفسير والتحليل، من مثل تفسير الموضوعات الثقافية بوصفها بنيات معقدة أو قراءتها بوصفها أعراضاً لكليات اجتماعية. وعلى الرغم من أن التفسير الملائم ارتبط بالدراسات الأدبية والتحليل العرضي بالدراسات الثقافية، فإن أياً من النمطين يمكن أن يرتبط بأي من النوعين من الموضوعات الثقافية، إن القراءة الدقيقة للكتابة غير الأدبية لا تتضمن تقييماً جمالياً للموضوع، بنفس القدر الذي لا يتضمنه السؤال الثقافي عن الأعمال الأدبية من أنها مجرد وثائق لحقبة ما.

نتوقف هنا مع كولر الذي يتابع الموضوع في بقية كتابه من جهة مشكلة التفسير. وننتقل إلى الغذامي مرة أخرى لننظر في بقية عمله ونعطي بعض الملاحظات. في الفصول الباقية التطبيقية يجري الأمر سهلاً، وتغدو القراءة عملاً ممتعاً في حد ذاته لأن «المقدمة النظرية» في الفصل الثاني مهدت الطريق وصنعت منطقاً واضحا لبقية العمل. والغذامي هنا يستأنس قارئه، إذا جاز التعبير ويداخله معه في ملعبه الخاص ليطلعه على مقتنياته الجديدة التي قد لا تثير في نفس القارئ المستأنس بعض الحسد وبعض الغيرة وربما بعض الاستفزاز، ولكن محاولة الاستئناس تتم في النهاية لمنطق العمل المتسق من جهة، وربما لأن القارئ يرغب في أن يتم استئناسه من جهة أخرى. سوف نعطي بعض الملاحظات هنا من قبيل تلك التي يمكن أن يلاحظها قارئ مستأنس:

١ ـ لماذا مثلاً لم ينشأ علم علل في نقد الخطاب الشعري العربي؟ (ص٩٨).

٢ ـ يقول الغذامي (ص١٠٥): «وما كانت الحقيقة قط قيمة شعرية

وبالتالي فإنها لن تكون قيمة ثقافية، طالما أن شعرية الخطاب هي اللب اللغوي والقيمي لثقافتنا». ومن الذي قال إن الحقيقة التي ينطق بها الشعر ليست ذات قيمة معرفية من نوع خاص لا تكشف عنه أشكال أخرى للثقافة، وأن الثقافة ذاتها يشتمل عليها الشعر، وخصوصاً عند العرب، وليس العكس؟ نعم عرض الغذامي للشعر والعلم عند العرب ولكنه وجّه المناقشة لصالح فكرته الأساسية. ومن حق الآخرين أن يعترضوا.

٣ ـ من النقاط المهمة التي كشف عنها الغذامي هي وعي الخطاب الثقافي بذاته عند ابن المقفع (ص١٠٩)، وأبي حيان التوحيدي (ص١١٣ ـ ١١٤)، والجرجاني (ص١٧٨ ـ ١٧٩)، وفي السرد والحكايات السردية عن الشعراء (انظر مثلاً ص٢١٥ وما بعدها). وفي السياق نفسه كان يمكن للغذامي أن يلتفت إلى بعض المناقشات الحديثة عن المذهب الكلامي ضمن البديع عند ابن المعتز والجاحظ.

٤ ـ يقول الغذامي (ص١١٦): «والأمة ذات التاريخ العظيم في فتوحاتها المجيدة لم تحقق فتوحات مماثلة في المجال الفكري والعقلي والاجتماعي، وهو ما كان يفترض في أمة تحمل المعاني الإسلامية الأولى في الإنسانية والعدل والحرية... الخ». هذا كلام صعب قبوله على علاته. قارن بكلام مقابل في ندوة سابقة للنادي الأدبي في جدة (١٤٠٩)، انظر ثقافة الأسئلة (لاحظ العنوان)، ص١٩٠).

٥ ـ تؤدي النقطة السابقة إلى النظر فيما يقوله المؤلف (ص١٤٤) عن تسرب عنصر دخيل فارسي رومي في المسألة المدحية. وهذه

الملاحظة أقرب إلى تبرير البعد البدوي البسيط والحنين إليه، وهو ما ألمحنا إليه في كتابة سابقة عن الغذامي، وإلا فإن الغذامي على وعي بطقوسية قصيدة المديح وشعائرها، كما تكشف مراجعه. وقد يكون النموذج المدحي السلبي أثر في الثقافة إلى هذه الدرجة ولكن السؤال: هل يمكن فقط إلصاق التهمة بالشعر والشعر وحده؟

٦ - ولا أرى كيف أصبح قراء الأدب ومستهلكو الثقافة «يتمتعون بنصوص منبتة الصلة معهم»، في الوقت الذي أصبحت القراءة فيه مسلكاً «شبه آلي»؟ (ص١٥٤).

٧ - عمر بن عبدالعزيز أول رواد النقد الثقافي. (ص١٥٩) إن المرء ليخشى حقاً أن يكون الغذامي هو آخر رواده. فهذه سوف تكون خسارة عظيمة على الرغم من أي ملاحظة سابقة أو لاحقة.

٨ - من أجمل فصول الكتاب التطبيقية الفصل الخامس «اختراع الصمت/ نسقية المعارضة» (ص ص ٢٠١ - ٢١٩). ولا يعادله في هذا سوى الفصل الأخير عن أدونيس «صراع الأنساق (عودة الفحل/ رجعية الحداثة)» (ص ص٢٤٣ - ٢٩٥) وليته كان في تركيز الفصلين قبله.

٩ - تبقى ملاحظات منهجية تخص علاقة الغذامي في الكتاب الراهن بكتبه السابقة سواء من جهة النقل منها دون إشارة، وخصوصاً فيما يتصل بكتاب المشاكلة والاختلاف الذي سلفت الإشارة إليه، فثمة نصوص في هذا الكتاب للمتنبي مثلاً (ص٩٣ وما بعدها) تناولها الغذامي في الكتاب الأخير (ص١٧٤ وما بعدها)، ومن الطريف اجراء مقارنة بين التحليلين: الأدبي

والثقافي للكاتب نفسه لرصد تحولاته النقدية وتطور فكره.
وهناك فقرات أخذها الغذامي من كتبه السابقة ووضعها في كتابه الراهن ولم يشر، مع إشارته في أحيان أخرى، انظر مثلاً ثقافة الوهم، ص١٤٨ ـ ١٥٣) والنقد الثقافي (ص ص٢٢٦ ـ ٢٢٩) حيث القصة نفسها والتحليل مطور دون إشارة إلى سبق تناوله.

١٠ ـ كنت أود أن أدرس بعض ردود فعل قراء الغذامي لكتابه الأخير في ضوء عرضي له ولكن الوقت لم يسعفني وعسى أقوم بهذا الأمر في المستقبل القريب.

ينهي الغذامي كتابه المبكر نسبياً الموقف عن الحداثة (١٩٨٧) بهذه العبارة في نهاية رده على سؤال لمجلة الشرق: هل هناك أزمة ابداعية/ثقافية؟ بقوله (ص١٥٦): «ومن هنا عاش النقد في أزمة.. ولن ينتشله من أزمته إلا أن تتحول نظرتنا إليه لتصبح ذات منطلقات تسعى إلى تأسيس وعي نظري للعلاقة الثلاثية المتمثلة بالنص، اعني: علاقة الإنسان باللغة، وعلاقة اللغة بالإنسان، وعلاقة اللغة باللغة. وهذا لا يتم إلا بالأخذ بمفهوم (تداخل النصوص) على أن النص فقرة إبداعية تتجه دوماً لتأسيس خطاب عام هو بمثابة فلسفة المرحلة وصورة وعيها لذاتها ولظرفها الإنساني والحضاري». تكشف هذه العبارة المبكرة عن وعي عميق بالمسئولية النقدية التي ندب الغذامي نفسه للقيام بها، ولعل صدقه وأصالة طرحه الفكري يمتصان أية ظواهر قرائية سلبية تظهر في نسيج عقول قرائه، مما يمكن أن يعد من قبيل ما هو بصدد محاربته من معسكره المستنير.

يبقى لي أن أعلق، كما هي عادتي عندما أكتب عن الغذامي، على غلاف الكتاب الذي عادة ما يكون من اختيار الناشر. ومن

الواضح أن الناشر هنا هو أول قارئ «رسمي» للكتاب بعد الكتاب وأصدقائه المقربين. وهذه المرة كان الغلاف عبارة عن منحوتة لجياكوميتي بعنوان «الأنف». ومن الواضح أن المنحوتة معلقة في قفص «مفرغ سوى من أعمدته الأساسية، ويمتد «الأنف» بطوله المفرط خارج «القفص»، مع ما يشبه الابتسامة العميقة الواسعة، وقد تكون الساخرة. والبرتوجياكوميتي (١٩٠١-١٩٦٦) ولد في ستامبا بسويسرا ودرس في إيطاليا واستقر في باريس منذ ١٩٢٢. وهو من أبرز الفنانين في القرن العشرين، وقد بدأ عمله في جو الفن التجريدي فحاول أن ينجز الواقع بمدخل جديد لترجمة المسافة distance وأعماله تتميز بطوله الواضح حتى لترى من على مسافة وفي فضاء space متخيل كذلك. وفي ١٩٢٥ تخلى عن نحته الطبيعي وبدأ في إنتاج برونزيات على الأسلوب التكعيبي، وأصبح من ثم يعد من السرياليين منذ ١٩٣١ وتميز بأعمال غريبة في أشكال مثل القفص، وانشق عن السرياليين وعاد إلى الأشكال الطبيعية في ١٩٣٥ وأخذ يجرب من جديد حتى يستطيع أن يزيل الشحم عن الفضاء» trimming the fat off of space على حد تعبيره. وقد أقام معرضاً في مدينة نيويورك في ١٩٤٨ وكتب جان بول سارتر مقالة عن فنه في ١٩٥٠. ومن أقواله التي تقتبس في كتب الفن فيما يتصل بالشكل قوله على سبيل المزاح لرجل كان يرسم له بورتريه: «بوجه كامل تذهب إلى السجن، وبوجه جانبي (بروفيل) تذهب إلى مصحة الأمراض العقلية» (انظر أرنهايم، ١٩٧٤، ص١٠٩ وانظر كذلك ص١٣٩، ٢٥٩، و٤٣٠).

إن استدعاء جياكوميتي إلى الغلاف من قبل الناشر واستدعائي إياه إلى هذه المقالة لا يمكن إلا أن يكون نابعاً من إحساس قوي بعلاقة

قوية بين المؤلف والفنان، سواء على مستوى اللوحة المستعارة للغلاف أو على مستوى طبيعة رجلين، جمع بينهما دون ان يتقابلا الرغبة في التجريب والتحول ومحاولة «ازالة الشحم عن الفضاء»، وليس غريباً أن «الشحم» من مفردات الغذامي في كتابه ومحاضرته السالفة الذكر.

ببليوجرافيا

الغذامي، عبدالله. (٢٠٠٠).

النقد الثقافي (قراءة في الانساق الثقافية العربية)، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.

(١٩٨٧).

الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، جدة: مطبعة دار البلاد.

(١٩٩٨).

المرأة واللغة - ٢ - ثقافة الوهم «مقاربات حول المرأة والجسد واللغة»، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.

(١٩٩٤).

المشاكلة والاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف)، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.

(١٩٩٩).

تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.

Adams, Hazard (ed) (1992) Critical Theory Since Plato, New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.

Arnheim, Rudolf (1974) Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye, Berkely, Los Anglos, London: University of California Press.

Con Davis, Robert and Schleifer, Ronald. (1991) Criticism & Culture: Teh Role of Critique in Modern Literary Theory, U K and Singaporte: Longman.

Culler, Jonathan (1997) Literary Theory: A very Short In

troduction, Oxford & New York: Oxford University Press.
Greenblatt, Stephen (1995) "Culture" in Lentricchia, Frank and McLaughilin (eds.) Critical Terms for Literary Study, Chicago and London: The University of Chicago Press, pp.225-23.
Preminger, Alex &, T.V.F. (eds.) (1993) The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

د. عبدالله الغذامي

من «الخطيئة والتكفير» إلى «النقد الثقافي». دراسة انتقائية

د. خالد سليمان*

(١)

عندما نشر الغذامي دراسته النقدية الرائدة عن الشاعر السعودي حمزة شحاتة، التي حملت عنوان «الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر»[١]، كان المنهج «التشريحي»[٢] (Deconstruction) في النقد قد قطع شوطاً بعيداً في التداخل مع مناهج نقدية أخرى، كانت قد بدأت تعلن عن وجودها بقوة في نظرية النقد الأدبي المعاصر. ولا تعني هذه الملاحظة أن المنهج الذي صدرت عنه دراسة الغذامي تلك، كان قد أصبح منهجاً نقدياً عتيقاً تجاوزه الزمن، وإنما تعني - كما سيتضح في قراءتنا هذه - أنها ستشكل حجراً أساساً في خطاب الغذامي النقدي في أعماله اللاحقة.

لقد شكل الكتاب في حينه، لبنة مهمة في دراساتنا النقدية

* جامعة الملك فيصل ـ المملكة العربية السعودية

العربية المعاصرة، ينبغي التنويه بها. وليست هذه الجملة كلاماً انفعالياً، أو تقريظاً للكتاب بعد هذه السنوات من صدوره، وإنما هي ملاحظة موضوعية، تفرضها أسباب عديدة، من أبرزها:

أولاً: صدور الدراسة في محيط أدبي وثقافي اتسم ـ على المستوى الإقليمي ـ بالعناد والرفض لكثير من المفاهيم الثقافية والنقدية الحديثة مما يتصل بالفكر الأدبي المعاصر، والثقافة المعاصرة، أو حتى مما يتصل في كثير من الأحيان بالفكر الأدبي المعاصر، في بيئات عربية أخرى، كمصر وبلاد الشام.

ثانياً: عمل الكتاب ـ الدراسة على دق مسمار أخير في نعش احتكار أقطار عربية معينة ـ مصر وبلاد الشام على وجه الخصوص ـ للطلائعية الثقافية والنقدية العربية، لتصبح هذه الطلائعية موزعة على أقطار عربية أخرى، كانت إلى زمن قريب تقوم بدور المتلقي المستهلك، وليس المتلقي المنتج الفاعل. ولعلنا لسنا في حاجة إلى أكثر من التذكير بأنه حتى النصف الأول من القرن العشرين، كانت الطلائعية الثقافية والأدبية، بشكل عام، يفتش عنها في مصر وبلاد الشام. وعندما جاءت حركة «الشعر الحر» أو «شعر التفعيلة»، كما يفضل البعض تسميتها، أصبحنا لا نفتش عنها في قطر ما، أو في بلد عربي بعينه، وإنما نفتش عنها من خلال أعلامها الذين برزوا في شتى الأقطار العربية: في العراق ومصر وسوريا ولبنان والجزيرة العربية وفلسطين والمغرب العربي. أي أن النقلة التي حدثت، بفعل عوامل متعددة لا مجال للخوض فيها الآن، غيرت مراكز الثقل من الأقطار إلى الأعلام. وكذلك الأمر بالنسبة لحركة النقد الأدبي العربي المعاصر. وكتاب

«الخطيئة والتكفير» كان ناقلاً مهماً، وممثلاً نشطاً، لحركة نقدية تحديثية في الجزيرة العربية، وشاهداً بارزاً ومؤثراً على ديمقراطية انتشار مراكز الثقل في الحركة النقدية العربية المعاصرة.

ثالثاً: إذا كان الدرس النقدي الغربي المعاصر، أو ما اصطلح عليه بالحداثي، قد انتشر وعم في الغرب منذ بدايات الستينات من القرن المنصرم، فإن وصول هذا الدرس، بلغته، وآلياته، وغاياته، إلى ساحة النقد الأدبي العربي المعاصر[٣] لم يتأخر، إذ أخذت تصدر منذ السبعينات دراسات نقدية منطلقة من النظريات نفسها التي تنطلق منها الدراسات الغربية المعاصرة. وكتاب «الخطيئة والتكفير» من بين أبرز الدراسات النقدية العربية، التي وجدت في آليات النقد الغربي المعاصر، وتقنياته، ومنهجيته، آلية ومنهجاً، أمكن توظيفهما في قراءة النص الأدبي العربي، قديمه وحديثه، قراءة تتمرد على الآليات والمناهج التي تجاوزها الزمن.

رابعاً: أسس الكتاب ـ الدراسة المذكورة للناقد نفسه أرضية متينة ينطلق منها، ويبني عليها، في دراسات نقدية لاحقة. والإشارات المستمرة والإحالات الكثيرة من قبل الناقد إلى ذلك الكتاب، في دراساته اللاحقة له، توضح أن تلك الدراسة، ما زالت، حتى كتابه الأخير «النقد الثقافي» مرجعية أساسية. وهذا لا يعني، بأي حال، أن الكتاب شكل وقفة غير قابلة للتطور أو التطوير، أو أن نقول إنه توقف عنده أو عند ما قدمه فيه، وإنما ما يعنيه، باختصار شديد، أنه شكل مرحلة تأسيسية مهمة للخطاب النقدي، وللمنطلقات الإجرائية التطبيقية لدى الناقد. وكان طبيعياً لهذه المرحلة التأسيسية من أن تنفتح

على مستجدات النظرية النقدية المعاصرة، التي تداخلت مع النظرية النقدية التي ارتكزت عليها دراسته الأولى.

مفاهيم ومفاتيح أساسية في مرحلة التأسيس

لن يكون بإمكاننا هنا أن نتناول كماً كبيراً من هذه المفاهيم ـ المفاتيح التي انطلقت منها الأطر النظرية للإجراءات التطبيقية في الدراسة الأولى ـ الأم لمرحلة التأسيس في خطاب الغذامي النقدي، وهي ـ كما نرى ـ المرحلة التي تشتمل على دراسات الغذامي النظرية والتطبيقية من ١٩٨٥ـ١٩٩٤م.[٤] وسنكتفي بتناول بعض هذه المفاهيم ـ المفاتيح، مما تسمح به طبيعة هذه الورقة، وتؤسس في الوقت نفسه أطرا كلية تحركت داخلها دراسة الغذامي الأخيرة، أو مشروعه الثقافي الذي قدمه في تلك الدراسة. وقد اخترنا مفهومي القراءة ـ النقد، والنص الأدبي.

مفهوم النقد:

يعتقد الكثير من المعاصرين، ومنهم نقاد أكاديميون رصينون، نظروا في خريطتنا النقدية العربية القديمة نظرة بانورامية، ولاحظوا بعين ثاقبة، أنه كان يستحيل على النشاط النقدي العربي القديم أن يتقدم خطوة إلى الأمام ليصبح نقداً منظماً، بعد أن كان النشاط مجموعة من النظرات التركيبية التعميمية، ومجموعة من الأحكام الانطباعية المتناثرة، لولا وعي أجيال من النقاد الكبار بالمفارقات الكبرى التي جدت في حياة الناس، وهي هنا مفارقات على المستوى الأدبي والثقافي، ولولا وعيهم أيضاً بأن النقد لم يواكب الأدب مواكبة تعكس

تلك المتغيرات التي حدثت في الخطاب الشعري، على وجه الخصوص.[٥]

والغذامي بدوره، أرى أنه أبرز نقادنا المعاصرين الذين يعون هذه المفارقات الكبرى في حياتنا الثقافية المعاصرة، ويتمثل تماماً ما نعيشه حالياً من أزمة حقيقية على المستوى الثقافي والفلسفي، وبالتالي، وعلى المستوى النقدي. ومرد أزمتنا لا يكمن في إبداعنا الأدبي، شعراً ونثراً، وإنما يكمن في خطابنا النقدي، وإجراءاتنا القرائية، ومفاهيمنا اللاعصرية للخطاب، وإجراءاته وغاياته:

«... إذن الأزمة ليست في الإبداع، ولكنها في الثقافة والفلسفة. وهي في النقد أيضاً. ولماذا هي في النقد؟ لأن النقد فلسفة، وهذه حقيقته. ولكننا نحن نعبث بهذه الحقيقة، ونجعل النقد لعبة أدبية هدفها التوصيل والتعليم، أي أنها الوسيط بين النص والقارئ. وهذا موقف تبناه نقاد الخمسينات، وما زال بعضنا يجتر هذا الوهم، ويجعله شعاراً لفعالياته.. وهذا الانحراف بمفهوم النقد من مستوياته الفلسفية إلى مستواه التعليمي هو ما جعل النقد في المراحل الماضية اجتراراً كلامياً لمقولات خارجة عن روح الإبداع وحقائقه الجوهرية الكلية. فسقط النقد في الجزئيات والهامشيات، وعجز عن بلوغ مستوى التصور النظري الكلي»[٦]

أمام هذا السقوط، يبرز النقد الألسني بوجه عام، والتشريحي بوجه خاص، كما يراه الغذامي، ليقود الخطاب النقدي، ويخرجه من هامشياته، ومن قصوره الذي لم تستطع حركات نقدية حديثة كحركة «النقد الجديد» (New Criticism) أن تجنبه إياه. وهكذا عمل النقد

التشريحي على نقل الخطاب النقدي من كونه مجرد تعليق على ما حدث، إلى «فعالية عقلية» تحول «المسلمات» إلى «إشكاليات»، وبذلك تصبح القراءة ـ النقد عملاً إبداعياً كإنشاء النص تماماً. (٧)

وينتج عن هذا التحول في مفهوم القراءة ـ النقد إسقاط لنمطي القراءة التقليدية، وهما: قراءة الشرح وقراءة الإسقاط، وإحلال القراءة الشاعرية محلهما.

ويوضح الغذامي ما تعنيه «الشاعرية» (Poetics) في أكثر من موضع في الفصل الأول من «الخطيئة والتكفير»، لتكون مصطلحاً جامعاً، يصف اللغة الأدبية في الشعر وفي النثر على السواء، وحاملاً للدلالات التي أشار إليها النقاد الغربيون من أمثال» ياكوبسون و«تودوروف» و «فراي» وغيرهم، لتعني «الكليات النظرية عن الأدب، النابعة من الأدب نفسه، والهادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب، مثلما هي تحليل داخلي له». (٨)

وتعمل الشاعرية في النص في اتجاهات عدة:

(١): تفجير طاقات الإشارات اللغوية فيه.

(٢): حرف النص عن مساره العادي إلى وظيفته الجمالية من خلال انتهاكه المتعمد لأنظمة اللغة العادية.

(٣): خلق حركة إيقاعية داخل النص.

(٤): تحويل القول من عمل ملفوظ (يفرض حضور صاحبه أو مبدعه) إلى عمل مكتوب، معتمد على نفسه وعلى طاقاته الإشارية، وحامل للعناصر الشاعرية القادرة بذاتها هي على النفاذ إلى ذهن القارئ، وبهذا تنقطع وصاية المبدع عن نصه (أي «موت مؤلفه»).

أمام هذا التغير في مفهوم العمل النقدي أو القراءة النقدية يبرز التساؤل الذي يصوغه الغذامي على النحو التالي: «أهو تحول في اتجاهات النقد الأدبي، أم هو تحول للنقد ذاته من حالة سلفت إلى حالة جديدة تحمل تغييراً في الهوية، إضافة إلى تغيير في الواجهة؟»(٩)

وهنا تبرز مدرسة النقد التشريحي التي يتحمس لها الغذامي، ويرى أنها حملت تغييراً في هوية النقد الأدبي، وهي هوية يقول عنها

إنها «أجمل ما قدمه العصر من إنجاز أدبي نقدي، حيث يعطي مجالاً تاماً للتركيز على النص، وفي نفس الوقت يفتح بابه للدور الإبداعي للقارئ. ومن هنا يحفظ للنص قيمته الفنية المطلقة، ويحول القارئ من مستهلك للأدب، إلى صانع للأدب، ومنتج له». (١٠)

إن ما أوردناه من اقتباسات من كتاب «الخطيئة والتكفير»، هدفت إلى إبراز مجموعة من المرتكزات المهمة التي تبنتها الدراسة المذكورة. وهي مرتكزات توضح مفهوم الغذامي للنقد الأدبي وللممارسة القرائية الحقة للنص الأدبي. ويمكن تلخيص هذه المرتكزات على النحو التالي:

(١): النقد فلسفة.

(٢): النقد تصور كلي ينتج من خلال الفحص الجزئي.

(٣): النقد فعالية عقلية واعية وليس انفعالاً آنياً.

(٤): النقد استراتيجية منهجية.

(٥): النقد إبداع تحليلي (فيما الأدب إبداع تركيبي).

(٦): الناقد صانع للنص الأدبي كما هو الأديب صانعه ومبدعه.

مفهوم النص الأدبي

إن نظرة متأنية جامعة لتعريفات الغذامي للنص الأدبي، والتي وردت في مواضع متفرقة في «الخطيئة والتكفير» تكشف، ولا شك، عن رؤية واضحة في مفهومه للنص، وهي رؤية مرتكزة على المنجز النقدي المعاصر بفلسفاته وتداخلاته، ومنطلقاته وتقاطعاته. ولعل التعريف التالي ينجح في تلخيص هذا المفهوم الذي جمعنا عناصره من مواضع متفرقة في الدراسة المذكورة:

«النص الأدبي منتج لغوي شاعري، ذو بنية شمولية لمجموعة هائلة من العلاقات المتشابكة والبنى الداخلية المنظمة، تخلق قبل ولادته في رحم السياق، وانطلق بعد ولادته عائماً في فضاء القراءة».

في قولنا منتج لغوي يعني أن النص فعالية لغوية، وتوليد سياقي ينشأ عن عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي [١١]، وهو حالة انبثاق عما سبقه من نصوص تماثله في جنسه الأدبي. فالقصيدة الغزلية، مثلاً، حالة انبثاق تولدت عن كل ما سبقها من شعر غزلي. [١٢] وكذلك قصيدة المديح، وقصيدة الهجاء، وهكذا. وكذلك القصة والحكاية، وما إلى ذلك. وعليه فإن هذا المنتج مولود لما سبقه من نصوص تماثله، وأب لما سيأتي بعده من نصوص من جنسه.

وفي قولنا «شاعري» تأكيد على أن كينونة النص الأدبي تقوم على شاعريته بالدرجة الأولى. وإذا كانت هذه الكينونة تتضمن عناصر

أخرى، إلا أن «الشاعرية» هي أبرزها وأخطرها[١٣]. ولأنها كذلك، فهي تفرض ضرورة توجه القراءة ـ النقد إليها.

أما ما تعنيه جملة «ذو بنية شمولية لمجموعة هائلة من العلاقات المتشابكة والبنى الداخلية المنظمة» فإنها تحيل إلى «حجر أساس» في الاتجاهات النقدية التي انبعثت من النقد الألسني، حيث تنظر إلى النص الأدبي على أنه مرتبط بتداخلات متشابكة من النصوص، وفي الوقت نفسه يكون قد شكل ذاته تشكيلاً تصاعدياً من الوحدة الأصغر، فالأكبر، فالأكبر، وهكذا، أي من الحرف إلى الكلمة، إلى الجملة، إلى النص: «وكذلك فالنص بنية شمولية لبنى داخلية، من الحرف إلى الكلمة إلى الجملة إلى السياق إلى النص، ثم إلى النصوص الأخر»[١٤].

ومن يتتبع كلمة «السياق» في «الخطيئة والتكفير»، وكذلك في الدراسات النقدية التي تليه، يلاحظ أنها المصطلح الأكثر حضوراً، سواء في كلام الغذامي التنظيري، أو في قراءاته التطبيقية. فهي حاضرة في الخطاب على الدوام، ومتداخلة أو مستدعاة في كثير من المفاهيم والعناصر التي يضعها الغذامي تحت المجهر. كما أنها عنصر أساس في دراسته الأخيرة «النقد الثقافي» كما سنبين لاحقاً.

والسياق، كما هو معروف، أحد العناصر الستة التي تتشكل منها عناصر الرسالة كما حددها «ياكوبسون» (Roman Jakobson)، وهي: الُمرْسِل، والُمرْسَل إليه، والرسالة، والسياق، والشفرة، وأداة الاتصال.

والغذامي يتبنى هذا المفهوم البنيوي للمصطلح، ويؤسس عليه.

فالسياق يمتلك «شفرة» خاصة به، وهي ذلك الأسلوب الخاص بالجنس الأدبي الذي ينتسب إليه النص. وهذه «الشفرة» متفردة ومؤطرة في الوقت ذاته، قابلة للتجدد وللتغير، لكن مع البقاء داخل سياقها العام. هي متفردة وقابلة للتجدد والتغير، لأن كل جيل أدبي، بل إن كل أديب على المستوى الفردي، باستطاعته تجديد شفرته الخاصة به، والمميزة له عن سواه من أبناء جيله، ومن أجيال سابقة عليه. ولكن هذه الخصائص لشفرته الخاصة تظل ضمن سياق أكبر بمثابة المظلة التي يستظل بها نصه. أي أنه «الطاقة المرجعية التي يجري القول من فوقها، فتمثل خلفية للرسالة، تمكن المتلقي من تفسير المقولة وفهمها. فالسياق إذن هو الرصيد الحضاري للقول، وهو مادة تغذيته بوقود حياته وبقائه» .(١٥)

وهذا الإطار المرجعي للسياق يجعله:

أولاً: مؤثراً في رسالة النص. ذلك أن «الرسالة» في تحولها إلى نص «تأخذ معها (السياق)، وتحل فيه ليساعد على تحويل توجهها إلى داخل نفسها» .(١٦)

ثانياً: مستوعباً رسالة النص: «ذلك لأن السياق أكبر وأضخم من الرسالة، وهو أسبق منها إلى الوجود» .(١٧)

ثالثاً: موجها إلى قراءة صحيحة للنص. حيث إن المعرفة الواعية بالسياق «شرط أساسي للقراءة الصحيحة. ولا يمكن أن نأخذ قراءة ما على أنها قراءة صحيحة إلا إذا كانت منطلقة من مبدأ السياق، لأن النص توليد سياقي عن عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي، ليؤسس في داخله شفرة خاصة به تميزه كنص، ولكنها تستمد وجودها من سياق جنسها الأدبي» .(١٨)

وما دام النص الأدبي على هذا النحو، فإنه يكتسب أهميته وقيمته، لا بل إنه يكتسب كينونته الأدبية، من معطيات القراءة التي تختلف باختلاف القراء الذين يصدرون في قراءاتهم عن مخزون معرفي لديهم في الشفرات والسياقات الأدبية والثقافية. ومن هنا يتحول الوجود المكون للنص إلى وجود عائم. «فمبدعه يطلقه في فضاء اللغة، سابحاً فيها إلى أن يتناوله القارئ، ويأخذ في تقرير حقيقته»[19].

(٢)

بعد «الخطيئة والتكفير» صدر للغذامي، حتى هذا التاريخ، اثنا عشر كتاباً ظل فيها مواكباً لحركة النقد الأدبي العالمي المعاصرة، ومنطلقاً في تطبيقاته ومقارباته فيها من مستجدات ما أفرزته هذه الحركات من مناهج ونظريات: «نظرية استجابة القارئ» أو «نظرية الاستقبال»، و«النقد النسوي» و «التاريخانية الجديدة، والنقد الثقافي». وما يميز تعامل الغذامي مع هذه النظريات والمناهج بصيرة نافذة في فلسفاتها وطاقاتها. وهذا ما ينعكس بوضوح تام في تحليلاته التطبيقية على النصوص. والنصوص التي يتعامل معها هي النصوص الأدبية العربية، في إطارها المفرد وصيغها الجامعة، وفي انتسابها للماضي وللحاضر. وهذا ما يعطي هذه الدراسات قيمة إضافية للقارئ العربي، في سعيه المخلص لفهم أكثر دقة، وأعم فائدة، لهذه النصوص.

والكتاب الأخير «النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية»[20] يعتبر، ولا شك، منعطفاً محورياً في خطاب الغذامي النقدي بشكل عام، وفي إعادة تحليل الخطاب البلاغي العربي وفلسفته، بشكل خاص. وإذا جاز لي ان أضع حكماً عاماً عليه قبل ان

أتعرض إلى أبرز قضاياه بشكل تفصيلي، فإنني استحضر هنا ملاحظة عامة كان رانسوم ((J.C. Ransom قد أصدرها على كتاب وليم إمبسون (W. Empson) ò سبعة أنماط من الغموض» (-Seven Types of Am biguity) الذي نشر عام ١٩٣٠م، يقول فيها: «إن الناقد بعد ان يقرأ كتاب إمبسون هذا، لن يبقى نفس الناقد الذي كان قبل قراءة الكتاب»[٢١].

لقد ظلت هذه الملاحظة تفرض نفسها عليّ طوال فترة قراءتي لدراسة الغذامي. وبعد انتهائي من القراءة، وما أخذته على نفسي أثناءها من تتبع دقيق للخطوات المنهجية التي قامت عليها الدراسة، والجدل المنطقي الذي تحزمت به تلك الخطوات والمناقشات، والاقتراب الذكي اللا مألوف من «تابوهات» الخطاب البلاغي العربي، والتحليل الفلسفي العميق لهذا الخطاب، ظلت تلك الملاحظة على حالها حاضرة وقوية؛ ولذا أجرؤ الآن على تضمينها في هذه الصفحات، بعد ان أيقنت أنها لم تكن انفعالاً عابراً أو مؤقتاً، وبعد ان نجحت في وضع كثير مما ظل ينظر إليه على أنه يقين ثابت، موضع الشك، أو موضع الوهم.

قامت دراسة الغذامي في «النقد الثقافي..» على نظريتين نقديتين أساسيتين، تبنيان على النظرية الأولى «التشريحية» التي قامت عليها الدراسة الأولى «الخطيئة والتكفير»، ولكنهما في الوقت نفسه تتجاوزانها، وإن كان عنوان الدراسة «النقد الثقافي» يشير إلى النظرية الثانية فقط. هاتان النظريتان هما: «نظرية التلقي» (-Reception Theo ry) ونظرية استجابة القارئ ((Reader-Response Theory كما يحلو للبعض ان يسميها، و«التاريخانية الجديدة والنقد الثقافي» (New His

torical and Cultural Criticism)[٢٢].

وتأخذ الدراسة على عاتقها «تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص (في الخطاب البلاغي العربي) . . إلى أداة في نقد الخطاب وكشف انساقه» (٢٣). ومثل هذا التحول جزء مما يريده «التاريخانيون الجدد» وأصحاب «النقد الثقافي». أما «نظرية التلقي» فإن كثيراً من مفاهيمها تتجلى في مساحات في الدراسة، فيما يتعلق بهوية القارئ، وأنشطته القرائية والتأويلية. ولعل مجرى النقاش هنا يستوجب استحضار بعض المرتكزات الأساسية، ومجالات الاهتمام التي ركزت عليها «نظرية القارئ» و«التاريخانية الجديدة والنقد الثقافي» في نظرية النقد الأدبي المعاصر. ذلك ان كثيراً من هذه المرتكزات مستغلة استغلالاً ذكياً، بارزة تارة ومسترة تارة أخرى في مشروع الغذامي النقدي في كتابه الأخير. ومن شأن هذا الاستحضار، وتبسيطه ما أمكن، محاولة منا لزيادة تقريب مادة الكتاب من أذهان شريحة مهمة من القراء غير المدربين بعد، والذين يحرص كثيرون منا على تقريب هذه الشريحة من الخطاب النقدي المعاصِر، أعني بهم طلبة الجامعات ممن هم في مرحلة التخصص أو على أعتابها، الذين لا يفتأون يشكون من صعوبة هذا الخطاب ورطانته.

«نقد استجابة ـ القارئ» (Reader-Response Criticism)

يرجع بعض الدارسين الغربيين أصول النقد المتعلق بالقارئ إلى أرسطو وأفلاطون، على اعتبار ان كلاً منهما قد تحدث في بعض آرائه عن الأثر الذي يحدثه الأدب في القارئ (٢٤)، ويذهب آخرون إلى ان البدايات الحقيقية الأكثر صلة «بنظرية استجابة القارئ» تعود إلى كتابات

البنيويين الفرنسيين المحدثين، الذين أكثروا في كتاباتهم من التأكيد على دور «المتلقي» كصانع للحقيقة والواقع.[٢٥] كما تتمثل هذه البدايات في كتابات «السيميوطيقيين»، وكتابات بعض النقاد الأمريكيين، مثل كينيث بيرك ((Kenneth Burke، وبشكل خاص في كتابه الذي حمل عنوان ((Psychology and Form، والذي أولى فيه عناية خاصة لميول القارئ ودورها في تحديد شكل النص[٢٦].

كما يرى آخرون ان البدايات الحقيقية لهذا المنهج تعود إلى ريتشاردز ((I.A. Richards ومناقشاته في العشرينات حول الاستجابات العاطفية للقراء، أو إلى كتابات هاردنج D. W. Harding وروزنبلات ((L.Rosenblatt في الثلاثنيات من القرن المنصرم[٢٧] (العشرين).

وإذا كانت مثل هذه الارهاصات قد شكلت نوعاً من التبشير بـ «نظرية التلقي» فإن «القارئ» كمصطلح نقدي، تقوم عليه نظرية تسمى باسمه، أو تتسمى بدوره، لم يبرز إلاّ في السبعينات من القرن العشرين. والباحث عن مصطلح «نظرية التلقي» (Reception Theo-ry) أو «نظرية استجابة القارئ» لا يجدهما مصطلحين مذكورين في قواميس المصطلحات الأدبية أو النقدية، أو في الموسوعات الأدبية والنقدية قبل ذلك التاريخ.

لقد أصبحت هذه النظرية حركة نقدية مميزة في السبعينات، كما قلنا، حيث وجدت مناخاً سياسياً وفكرياً مناسباً متمثلاً في المشاعر والمواقف «اللافاشية» (anti-authoritarian) (في بيئة أكاديمية ألمانية قادتها مجموعة من الأكاديميين في جامعة «كونستانس» الألمانية، وفي

مقدمتهم هانز روبرت ياوس ((Hans Robert Jauss ومانفرد فارمان ((Manfred Fahrman وفولفجانج آيزر ((Wolfgang Iser .

كذلك ضمت الجماعة مجموعة من الفلاسفة والمؤرخين والنقاد. وقد شكل هؤلاء مع آخرين جماعة ليست محكمة التنظيم، كانت تجتمع في حلقات دراسية، ثم نشرت وقائع تلك الحلقات في مجلد ضخم من عدة أجزاء، بعنوان «الشعرية والتأويل (Poetik una Hermeneutik)[٢٨] .

ومما تجدر الإشارة إليه هنا، أنه بينما كان عمل آيزر يقوم بشكل خاص على أعمال رومان إنجاردن ((Roman Ingardin وهانز جورج جادامر ((Hans-Georg Gadamer، كان هدف ياوس الأساسي هو إعادة طرح موضوع التاريخ كأداة في دراسة الأدب طرحاً مختلفاً عن ذلك الطرح التقليدي الذي ظل يسم الدراسة الأدبية عصوراً سابقة طويلة[٢٩] . فهو، أي ياوس، يرى ان الأدب ينبغي ان يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي. ويعتبر تناوله للعلاقة بين التاريخ الأدبي والتاريخ العام واحداً من أهم اسهامات عمله النظري. ومن وجهة نظره، فإن جماليات الإنتاج والوصف السابقة قد سعت إلى تأسيس علاقة خاطئة جعلت الأدب تابعاً للتاريخ، فأصبح الأدب بذلك إما انعكاساً للتاريخ، أو ممثلاً لاتجاهات أكثر عمومية»[٣٠] .

ولعل توضيح دلالات مصطلح «أفق التوقعات» (Horizon of Expectation) الذي ارتبط باسم هذا المنظر أكثر من غيره، ولو بشكل مختصر، على بيان كيفية محاولة آيزر التوفيق بين الشكلانية الروسية التي تجاهلت التاريخ، والنظريات الاجتماعية التي تجاهلت النص،

وذلك من خلال إعطاء نقد القارئ بعداً تاريخياً.

يستخدم ياوس هذا المصطلح «أفق التوقعات» لوصف المعايير والمقاييس التي يلجأ إليها القراء للحكم على النصوص الأدبية في أية حقبة تاريخية معينة. وهذه المعايير والمقاييس كثيراً ما تختلف باختلاف العصور أو الأزمنة التي كان القراء يعيشون فيها، وبالتالي، فإن حكم هؤلاء القراء على العمل الأدبي (جمالياته وقيمه) حكم متغير وليس حكماً ثابتاً. وعليه فإنه إذا أمكن لـ «أفق التوقعات» ان يخبرنا كيف كان العمل يقيم ويؤول حين ظهر ذلك العمل، فإنه ليس باستطاعة «أفق التوقعات» هذا ان يؤسس معنى نهائياً للعمل الأدبي. وهكذا فإن ياوس يرى أنه من الخطأ الفادح اعتبار معنى العمل الأدبي ثابتاً أبداً، ومنفتحاً على كل القراء في أية حقبة تاريخية. وهكذا فإننا لا نستطيع استخلاص قيمة العمل الأخير، أو معناه النهائي، لأن ذلك يعني تجاهل وضعنا التاريخي الخاص [٣١]. وفي هذا السياق يكتسب «أفق التوقعات» مغزى جديداً، فهو لا يشتمل على المعايير والقيم الأدبية، بل يشتمل كذلك على الرغبات والمطالب والطموحات للذين يستقبلون النص.

وإذا كان أصحاب «نظرية استجابة القارئ» قد أجمعوا على إلغاء فكرة «موضوعية النص» (objectivity of the text)، وعلى التركيز على دور القارئ في تفسير النص ونقده، واعتبروا حضوره منافساً أساسياً وحاسماً في أي تحليل أدبي ذي معنى، وأنه، أي هذا القارئ، هو الذي يصنع الحدث الأدبي، فإنهم في الوقت نفسه، يعنون أشياء مختلفة عندما يتحدثون عن القارئ، ومسمياته، ودوره، وأنماطه. والمسميات التالية تمثل أبرز هذه الأنماط التي تتردد عند أصحاب هذه

النظرية .

[«القارئ المفترض» : ((Hypotheticad Reader، وهو القارئ الذي يضعه المؤلف في اعتباره أو نصب عينيه وقت كتابة النص .

[«القارئ المثالي» : ((Abstract Reader، وهو القارئ البصير الذي يعي كل حركات المؤلف وسكناته .

[«القارئ الفعلي» : ((Actual Reader، وهو القارئ الذي يشتري النص ويقوم بقراءته . ربما يكون هذا القارئ، على سبيل المثال، أسود اللون، ويقرأ رواية، المروي له فيها سيدة شقراء اللون، لها موقف خاص تجاه الملونين .

[«القارئ الضمني» : ((Implied Reader، وهو عند آيزر القارئ الذي يخلقه النص وحده، وهو يساوي شبكة البنى التي تغري بالاستجابة، وتستهوينا للقراءة بطرق معينة .

[«المروي له» ((Narratee، ويعرفه جيرالد برنس (Gerald (Prince بأنه الشخص الذي يخاطبه القاص، وهو مثل «الراوي» -Nar) (rator تماماً له شخصيته المستقلة، وكينونته الخاصة، ولهذا لا ينبغي دمجه مع قراء موقعهم خارج النص كالقارئ المفترض، والمثالي، والفعلي . . إلخ [٣٢] .

وإلى جانب هذه التسميات، هناك تسميات أخرى للقارئ، مثل : «القارئ المستهدف» ((Intended Reader، و«القارئ المفوض» ((Postulated Reader و«القارئ النموذج» ((Model Reader [٣٣] .

وسوف نتعرض، فيما بعد إلى نمط القارئ الذي برز في دراسة

الغذامي الأخيرة «النقد الثقافي»، والذي جاء استمراراً لمفهوم القارئ ونمطه في الدراسة التي سبقت الدراسة الأخيرة، والتي جاءت بعنوان «تأنيث القصيدة، والقارئ المختلف».

«التاريخانية الجديدة والنقد الثقافي»

تعتبر «التاريخانية الجديدة» (New Historicism) إحدى الافرازات النقدية لمرحلة «ما بعد البنيوية» التي برزت، بشكل خاص، على الساحة الأمريكية منذ نهاية السبعينات من القرن الماضي (العشرين). وفيها يجتمع العديد من العناصر التي هيمنت على اتجاهات نقدية أخرى لتلك المرحلة. حيث تجتمع ـ هذه العناصر ـ لتدعم «التاريخانية الجديدة» في سعيها إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي، حيث تؤثر الايديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكل النص، وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات التاريخية والثقافية. وهذا التضارب في الدلالات هو ما أخذته التاريخية من «التقويضية» [٣٤] (التشريحية).

تحاول «التاريخانية الجديدة» ان تقدم مفهوماً مختلفاً عما تعودنا عليه في قراءتنا للتاريخ، أو للخبر الذي يتضمنه التاريخ. كيف؟ لننظر في الجملة الخبرية (ذات المضمون التاريخي) التالية: «غزا نابليون مصر عام ١٧٩٨م، لكن حملته تلك لم تستمر إلاّ ثلاث سنوات، حيث انتهت بالفشل عام ١٨٠١م». إن الدارس التاريخي التقليدي لهذا الحدث يوجه اهتمامه في العادة إلى جملة من الأمور، من مثل: تتبع المراحل التي مرت بها الحملة، ما حدث أثناء الحملة من وقائع وأحداث، الأسباب المباشرة وغير المباشرة التي أفشلت الحملة؟ أو

أسئلة أخرى من هذا القبيل.

أما أصحاب «التاريخانية الجديدة» فإن أسئلتهم ستكون ذات مضمون مختلف: ما الذي تخبرنا به الحملة عن التناقضات أو البرامج الايديولوجية والفكرية التي أنتجت الحملة؟ كيف يتم تصوير هذه الحملة سواء في كتابات الفرنسيين أو في كتابات المصريين أو العرب من رجال الفكر والدين والثقافة والتاريخ؟ وما دلالات تلك الكتابات؟ إلى آخر ذلك من أسئلة مشابهة. وهم، أي أصحاب «التاريخانية الجديدة، سوف يهتمون، مثلاً، بتحليل دلالات الفقرة التالية أكثر مما يهتم بها التاريخانيون التقليديون. وهي فقرة واقعة ضمن الإطار التاريخي للحملة السابقة، ويصف فيها الجبرتي أحد المؤرخين المصريين الذين عاصروا الحملة وكتبوا عنها، ما شعر به المصريون حينها من هوة سحيقة بين عقليتين: عقلية علمية غربية متقدمة، وعقلية عربية مصرية لا علمية ومتأخرة، حيث يقول واصفاً ما رآه هو ومجموعة من العلماء المصريين في أحد المعامل الكيميائية التي أحضرها الفرنسيون مع الحملة، وكأنه قروي ساذج يدخل دار سينما لأول مرة في حياته:

«ومن أغرب ما رأيته في ذلك المكان ان بعض المتقيدين لذلك أخذ زجاجة من الزجاجات الموضوعة فيها بعض المياه المستخرجة، فصب منها شيئاً في كأس، ثم صب عليها شيئاً من زجاجة أخرى، فغلى الماء وصعد منه دخان ملون، حتى انقطع وجف ما في الكأس، وصار حجراً أصفر، فقلبه، على البرجات حجراً يابساً أخذناه بأيدينا ونظرناه. ثم فعل كذلك بمياه أخرى فجمد حجراً أزرق، وبأخرى فجمد حجراً ياقوتياً. . [٣٥].

وهكذا فإن الأسئلة التي تسأل من قبل تاريخانيين تقليديين وتاريخانيين جدد مختلفة بدرجة كبيرة ذلك لأن كليهما يقرآن الحادثة التاريخية من خلال وجهتي نظر مختلفتين حول «ما هو التاريخ» و«كيف نفهمه». التاريخانيون الجدد لا يكترثون بـ: ماذا حدث؟ بل بـ: كيف تم تفسير الحدث؟ وبـم تخبرنا به التفسيرات عمن قام بتفسيره؟ ذلك أنهم يرون ان فهمنا للحقائق التاريخية ليس إلاّ مسألة قابلة «للتفسير، وليست حقيقة ثابتة. وعليه فإنه لا يوجد شيء اسمه عرض الحقائق، وإنما تفسيرها. أكثر من ذلك، فإن التاريخانيين الجدد، يرون ان وجهات نظر الفرد، أو الأفراد تجاه الأحداث هي وجهات نظر متأثرة في وعيه (وعيهم أو لا وعيه) لا وعيهم بمشاعر لا تعد ولا تحصى ناتجة عن تجربة ضمن ثقافة معينة ينتمي إليها الفرد أو تنتمي إليها الجماعة. ووجهات النظر هذه هي التي تملك التأثير الأقوى على الطرق التي يتم بها تفسير الوقائع، وما هو مهم أو غير مهم، وما هو حضاري أو غير حضاري. وخير مثال على ذلك، كما يقول أحد الدارسين، وجهة النظر «الأنجلو ـ أوروبية» التي صنفت نفسها بأنها تمثل الثقافة المتحضرة، بينما وصمت الثقافات الفطرية للحضارات التاريخية القديمة، بأنها حضارات أقل تطوراً، وبالتالي أساءت فهمها، ونظرت إليها على أنها حضارات وضيعة وخرافية وهمجية ومتخلفة، مع ان تلك الحضارات كانت تعج بالفن الراقي والقوانين الأخلاقية والفلسفات الروحية. وهذا يدل على عدم موضوعية وجهة النظر تلك، لأنها انطلقت من تجربة ضمن ثقافة متعالية أوهمت نفسها أنها موضوعية (٣٦).

والآن يبرز السؤال التالي: كيف تعمل هذه المفاهيم، مفاهيم التاريخانية الجديدة في حقل النقد الأدبي؟

لقد هدفنا من خلال الايجاز المبسط السابق، إلى توضيح ان نقاد التاريخانية الجديدة سلكوا درباً مختلفاً عن نقاد «المنهج التاريخي» الذي كانت له السيطرة في نهايات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، والذي قيد نفسه بدراسة حياة المؤلف، وسيرته الذاتية، بغرض كشف نواياه، كما قيد نفسه أيضاً بدراسة الفترة التاريخية التي أنتج فيها النص بغرض كشف روح العصر الذي أنتج فيه (٣٧). مما جعل الدرس النقدي الأدبي ينصرف إلى تقسيم الأدب إلى عصور، وإعطاء كل عصر علمه الخاص به، دون ان يهتم أو يشغل نفسه بالبحث في عمليات التفاعل التي لابد وان تكون قد حدثت بين مجموعات النصوص الأدبية من جهة، وبين ذلك النسيج الاجتماعي والفكري الذي أنتجها من ناحية أخرى.

وعليه، فقد سلك «نقاد التاريخانية الجديدة» مفهوماً مختلفاً يرفض الحدية التاريخية التقليدية للأدب «ويرفض في الوقت نفسه حبس النص الأدبي في قفص السيرة الذاتية للمؤلف. «إن نية المؤلف أو سيرته، أو العصر الذي أنتج فيه، أو الحدث المباشر الذي قيل فيه، أي مناسبته، ليست هي النص الأدبي، كما ادعى التاريخون التقليديون. كما ان النص الأدبي أيضاً، ليس مجرد موضوع فني ذي اكتفاء ذاتي يسمو أو يتسامى فوق الزمان والمكان كما ادعى «النقاد الجدد» (New Critics) بدورهم. إن النص الأدبي، كما يراه نقاد «التاريخانية الجديدة»، منتج بشري بإمكانه ان يخبرنا بأشياء كثيرة ومهمة عن تفاعل مجموعات الأحاديث والأقوال، وعن نسيج المضمون الاجتماعي الذي كان دائراً أو متداولاً في المكان والزمان اللذين خرج فيهما هذا المنتج/ النص. وبكلمات أخرى فإن النص جزء من عملية تفاعل

الأحاديث، وهو خيط في نسيج فعال لمغزى اجتماعي.

وعليه فإن النص الأدبي والظرف التاريخي الذي أنتج فيه النص كلاهما مهم، لأن النص وسياقه التاريخي كلاهما مكون تبادلي أساسي، أي ان كلاً منهما يخلق الآخر ويكونه، تماماً مثل التفاعل الحيوي بين الهوية الذاتية للفرد ومجتمعه. النصوص الأدبية تشكل وتتشكل من سياقاتها التاريخية [٣٨]. وهذا يعني، ضمن ما يعنيه، ان النص الأدبي، من خلال تمثيله للتجربة البشرية في مكان معين، وزمان معين، هو تفسير للتاريخ. وبوصفه كذلك، فإنه يرسم بدقة انتشار وترويج نمط الخطابات في الوقت الذي كتب فيه، وهو في الوقت نفسه، واحد من هذه الخطابات. وهكذا يكون النص الأدبي قد شكل وتشكل من دائرة تداول مجموع الخطابات في الثقافة التي نتج فيها. وبالمثل، فإن تفسيراتنا للأدب تشكل وتتشكل في الوقت ذاته من ثقافاتنا [٣٩].

«والنقد الثقافي» (Cultural Criticism) بدوره، يتداخل مع نقد «التاريخانية الجديدة» تداخلاً جعل الدارسين، في معظم الأحيان، لا يفصلون بينهما، ويعرفون بهما تحت عنوان واحد. ذلك أنهما يشتركان في جوانب كثيرة من الأرضية النظرية، ووجهات النظر المبدئية. فهما يشتركان مثلاً في وجهة النظر التي ترى ان التاريخ البشري والثقافة البشرية يشكلان ميداناً مركباً من قوى فاعلة ومؤثرة لا نستطيع ان نبني فيها أكثر من صورة ذاتية وجزئية. كما أنهما يشتركان أيضاً في الاعتقاد بأن الذات البشرية الفردية تتطور من خلال عملية «هات وخذ» مع بيئتها ووسطها الثقافي. وبالإضافة إلى ذلك، فإن

كليهما يرتكزان، بشكل أساسي، على المصادر الفلسفية نفسها، وبشكل خاص، على أفكار الفيلسوف الفرنسي مايكل فوكو (Michel Foucault) (٤٠). وعلى المستوى التطبيقي، فإنه ليس من السهولة فصل «النقد الثقافي» عن «النقد التاريخاني الجديد».

ويلخص لويس تايسون (Lois Tyson) تداخل المجالات أو الفضاءات التي يتحرك داخلها نقاد «النقد الثقافي» ونقاد «التاريخانية الجديدة» من خلال مجموعة الأسئلة المشتركة، يصوغها على النحو التالي:

(١) كيف يعمل النص الأدبي كجزء من سلسلة متصلة مع نصوص ثقافية وتاريخية أخرى تنتمي لنفس الفترة التاريخية؟

(٢) ما الذي يضيفه هذا العمل الأدبي لمفهومنا غير النهائي (المؤقت) للتجربة الإنسانية، في ذلك الوقت، وذلك المكان؟

(٣) ما هي الطرق والمفاهيم التي تم من خلالها تشكل الذات المفردة ضمن المؤسسة الثقافية، ومدى مساهمة الذات المفردة نفسها في تشكيل المؤسسة الثقافية التي تنتمي إليها؟

(٤) كيف نستخدم العمل الأدبي ليرسم تفاعل كل من الخطاب التقليدي ونقيضه في حركتهما داخل الثقافة التي نتج العمل فيها، أو داخل الثقافة التي تم تفسير العمل من خلالها؟

(٥) كيف يقدم العمل الأدبي الايديولوجيات التي يؤديها؟ وفي المقابل، كيف يقوض البنى المهيمنة في ذلك المكان والزمان اللذين كتب فيهما، أو تم تفسيره فيهما؟

(٦) ما الذي يقترحه العمل الأدبي حول تجربة تلك الشرائح التي تجاهلها التاريخ التقليدي فبقيت مهملة في المجتمع، أو غير ممثلة

فيه تمثيلاً كافياً؟

(٧) كيف تم تشكل استقبال النقاد وجمهور القراء للعمل الأدبي، وكيف ساهم هذا الاستقبال ونمطه في تشكيل الثقافة التي تمت ضمنها عملية الاستقبال [٤١].

(٣)

جاءت دراسة الغذامي الأخيرة «النقد الثقافي» (٢٠٠٠م) بعد دراسته «تأنيث القصيدة، والقارئ المختلف» (١٩٩٩م) التي ضمَّت محورين كما يوضّح عنوانها.

وقد كانت دراسته «تأنيث القصيدة. . .» في الواقع، ممهدة لصدور الثانية، وإن كان التوجه إلى موضوع الدراستين ومنهجهما محل دراسة وتحضير منذ عام ١٩٩٧م كما ذكر الغذّامي نفسه، في كلمة الشكر التي تصدرت «النقد الثقافي». يقول في مقدمة «تأنيث القصيدة والقارئ المختلف»:

«وهو جزء من مشروع همّه الحفر عن الأنساق الثقافية، متوسلاً بمنطلقات «النقد الثقافي»، وطامحاً الى تطوير فاعلية النقد من كونه أدبياً جمالياً إلى كونه نسقياً ثقافياً، هو مطمح لنقلة نوعية «من نقد النصوص إلى نقد الأنساق»، وقراءة النص الأدبي، لا بوصفه حدثاً أدبياً فحسب، وإنما بوصفه حدثاً ثقافياً كذلك»[٤٢].

وهذا الهدف نفسه هو ما سعى إليه في «النقد الثقافي»: «في هذا الكتاب مسعى للكشف عن الأنساق الثقافية العربية. . .»[٤٣].

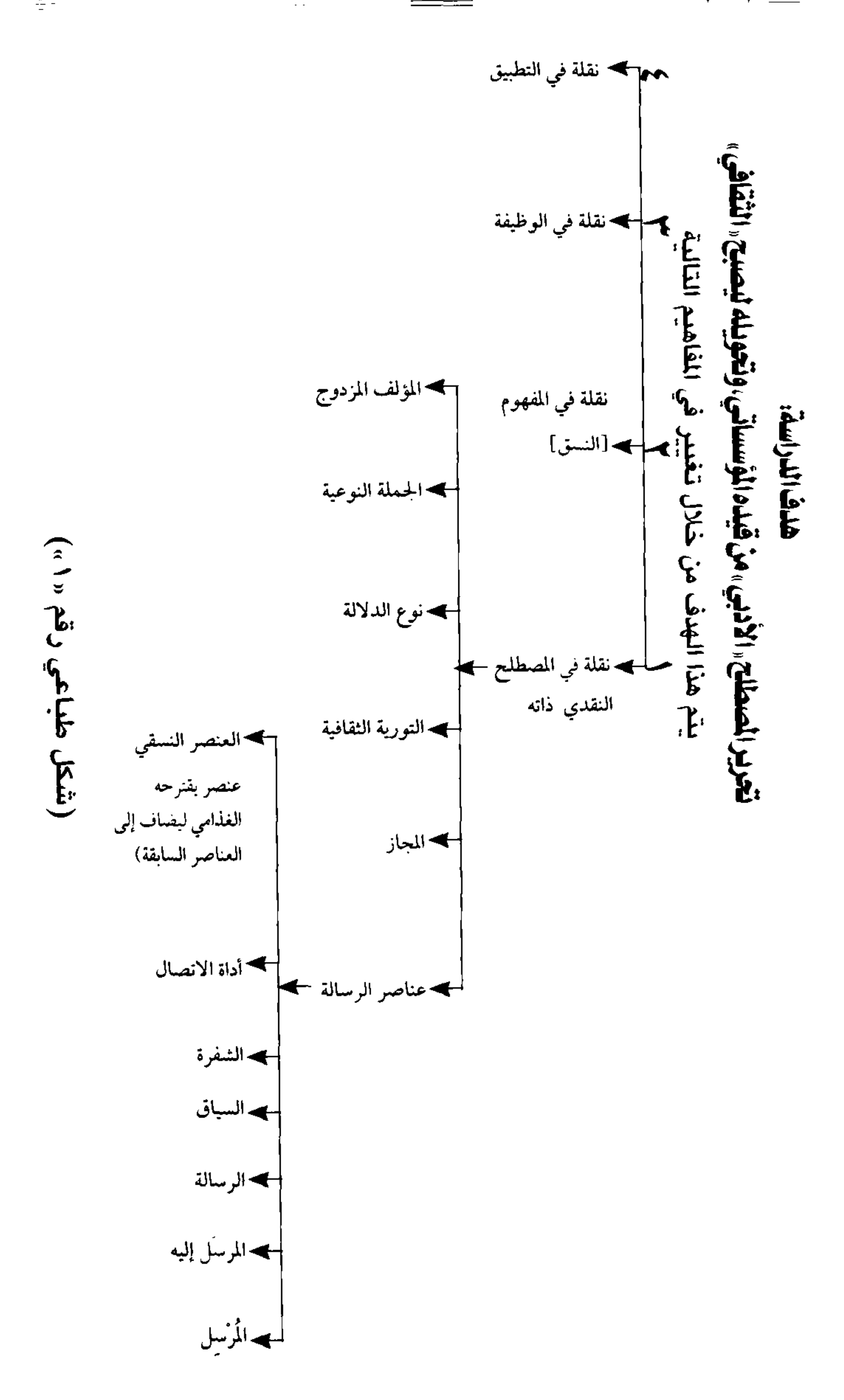
هل يعني هذا أن الدراسة الأخيرة لم تقدّم إضافة حقيقية للدراسة التي سبقتها؟ إن الواقع يكشف العكس. وقد سبق وقلنا إن هذا الكتاب

يشكل منعطفاً محورياً في فكر الغذامي النقدي، وفي إعادة قراءة الخطاب النقدي البلاغي العربي، من خلال دراسة مطوَّلة رصينة، قامت على خطة درس محكمة، وبنية منهجية مدروسة بعناية وبصيرة، وكل خطوة فيها تؤسس للخطوة التي تليها وتمهّد لها، وهذا لعمري ما نفتقده في الكثير من دراساتنا النقدية العربية المعاصرة *، التي يتكئ فيها كثير من الدارسين ممن اكتسبوا شهرة في خريطتنا النقدية العربية المعاصرة، على أسمائهم، وعلى بعض إنجازاتهم التي سبق لها وأكسبتهم تلك الشهرة، فأمطرونا بدراسات نفتّش فيها عن منهجية علمية واضحة، وعن فكرة ناضجة، وعن قدرة على التوصيل، فنصاب أثناء القراءة وبعدها بخيبة أمل كبيرة. ونفتش فيها عن توظيف النظرية النقدية المعاصرة توظيفاً ناضجاً، لتخدم فكرنا أو ثقافتنا أو تراثنا خدمة حقيقية، تحرّك المستنقع الراكد، فلا نجد من كل ذلك شيئاً.

جاءت هيكلة الدراسة في «النقد الثقافي» على النحو التالي، الذي يلخصه الشكل الطباعي (رقم ١).

* وهذا ما دفعنا في دراسة سابقة إلى البحث والقراءة في عدد من النصوص النقدية العربية المعاصرة، لنبيِّن أن هناك في المقابل نصوصاً نقدية تخرج عن هذا الحكم. وقد تعرضنا في تلك الدراسة إلى قراءة الغذامي لقصيدة علي الدميني «الخبت» (تشريح النص ـ ١٩٨٧).

انظر خالد سليمان: «قراءة في قراءات نصية معاصرة»، أبحاث اليرموك، مج١٤، ع١، ١٩٩٦م، ص ص: ١٦٣ ـ ٢٠٧.



(شكل طباعي رقم «١»)

الهدف الأساسي، إذن، وكما يكرر الغذامي في أكثر من موضع في الكتاب، وكما ذكر أيضاً في دراسته «تأنيث القصيدة. . . : هو إحلال «النقد الثقافي»، على المستويين النظري والتطبيقي، محل النقد الأدبي الذي ظل قائماً، كما يقول، على أدبيات الخطاب التي قررتها وتبنتها المؤسسة الثقافية طوال عصور الأدب السابقة(٤٤).

ولتحقيق هذا الهدف، لابد من جعل «النّسق» و«النسقية» منطلقاً نقدياً، وأساساً منهجياً، يحل محل الاستمرار في جعل «أدبية» النص هي المنطلق النقدي والأساس المنهجي في التعامل مع النص الأدبي.

ولكي ينجح هذا النسق، منطلقاً ومنهجاً، يستدعي الغذامي ما حققته النظرية النقدية المعاصرة، وبشكل خاص في العقود الثلاثة الأخيرة، من استراتيجيات تتعلق بالنص وبالقارئ، ويجد ضالته في مقولات «نقد القارئ» و«التاريخانية الجديدة» و«النقد الثقافي»، فيبدأ في إعادة قراءة سلسلة من العناصر والمصطلحات والمفاهيم والوظائف المتعلقة بأدبيات الخطاب البلاغي التقليدية، مركّزاً على مواضع القصور فيها، وعلى ما ظلت تسببه طوال عصور طويلة، على توجيه الخطاب الأدبي وجهة تخدم المؤسسة الثقافية المهيمنة، وتقوي من قبضتها على ذلك الخطاب، وتحجب بالتالي خطابات أخرى كثيرة بحجة عدم أدبيتها من وجهة نظرها، كما في حالة «ألف ليلة وليلة» مثلاً، التي اعتبرتها المؤسسة الثقافية البلاغية أدباً دونياً أو ساقطاً.

ولاشك أن الغذامي، وقد وضع استراتيجيته هذه، يدرك تماماً أنه لن ينجح في هدفه البعيد (مشروعه النقدي) إلا إذا نجح في إعادة النظر/ القراءة في تلك العناصر والمفاهيم والوظائف والمصطلحات.

ولما كانت إعادة النظر/ القراءة تستلزم إجراءات على المستويين النظري والتطبيقي، نجده يقيم خطته في الدراسة على هذين المستويين.

وسوف نتتبع فيما يلي بإيجاز إعادة القراءة التي قام بها، لنتعرف على أبرز خطوطها وإضافاتها.

يعرّف الغذامي مصطلح «الأدبي» و«الأدبية»، بقوله: «الأدبية» و«الأدبي» بمعناه الأكاديمي الرسمي، هو ذلك التصور السائد عن أن الأدبي هو الخطاب الذي قررته المؤسسة الثقافية حسب ما توارثته من مواصفات بلاغية وجمالية، قديمة وحديثة.[٤٥]». وقد أدى هذا التصور إلى تشكيل هذا الخطاب من جماليات بلاغية شكلية، تحولت مع مرور الزمن إلى أدوات قمع، منعت كل جمالية أخرى لا تندرج تحتها، من أن تبرز إلى السطح. كما أن هذه الجماليات الشكلية والبلاغية وجَّهت الثقافة التي أنتجتها، والتي نتجت تلك الجماليات ضمنها، على المستوى الأيديولوجي وجهة دكتاتورية قمعية. ومن هنا تأتي الحاجة، كما يرى الغذامي، إلى ضرورة إعادة النظر في مصطلح «الأدبي»، وتحريره من قيوده المؤسساتية، وتوجيهه وجهة جديدة، تتمثل في مفهوم معاصر: «الثقافي». ولكي تتم هذه النقلة، وتنجح عملية التحرير، يرى أنه لابد من:

أولاً: نقلة في المصطلح النقدي ذاته.

ثانياً: نقلة في المفهوم (النسق).

ثالثاً: نقلة في الوظيفة (النسقية).

رابعاً: نقلة في التطبيق.

أما عن النقلة في المصطلح، فيمكن أن تتم من خلال إضافة عنصر سابع إلى العناصر الستة التي كان ياكوبسون (R.Jakobson) قد بيَّنها عناصر تتشكل منها كل رسالة لغوية*. والعنصر السابع الذي يقترح الغذامي إضافته هو «العنصر النسقي». ويرى أن إضافة «العنصر النسقي» من شأنه أن يكسب اللغة وظيفة سابعة، هي «الوظيفة النسقية». وإضافة هذه الوظيفة إلى وظائف اللغة الست(٤٦)، من شأنها أنها تمكننا من «توجيه نظرنا نحو الأبعاد النسقية التي تتحكم بنا وبخطاباتنا، مع الإبقاء على ما ألفنا وجوده، وتعوّدنا على توقعه في النصوص من قيم جمالية وقيم دلالية، وما هو مفترض فيها من أبعاد تاريخية وذاتية واجتماعية. وإضافة الى ذلك تأتي الوظيفة النسقية عبر العنصر النسقي. وهذا يمثل مبدءاً أساسياً من مبادئ النقد الثقافي. ويمثل لنا أساساً للتحول النظري والإجرائي من النقد الأدبي إلى النقد ببعده الثقافي، وذلك لكي ننظر إلى النص بوصفه حادثة ثقافية، وليس مجتلىً أدبياً فحسب»(٤٧).

المجاز: ظلَّ المجاز في الخطاب الأدبي، عبر عصوره الطويلة، ومنذ أن استقرت علوم البلاغة، ينظر إليه على أنه ضرب بلاغي/ جمالي، تنضوي تحت لوائه ألوان وأطياف أخرى، كالتشبيه والاستعارة والكناية. وفي المفهوم الحديث، لم يخرج المجاز عن كونه نمطاً انحرافياً في اللغة الشعرية. وقد ظلَّ، كما يقول الغذامي، «قيمة بلاغية» تدور حول الاستعمال المفرد للكلمة المفردة، وإذا تجاوز الكلمة فهو عن الجملة، لينتقل بذلك من المجاز المفرد الى المجاز المركب. ومثل هذا

---

* عناصر الرسالة التي حدَّدها ياكوبسون هي: المُرْسِل، المُرسَل إليه، الرِّسالة، السياق، الشفرة، أداة الاتصال.

التصور يجعله حبيس قيمته البلاغية، من ناحية، ويقصره على المجاز المفرد ومجاز الجملة، من ناحية أخرى. وفي مشروعه النقدي، يرى الغذامي ضرورة تحويله إلى قيمة ثقافية، وليس ابقاءه حبيس اطاره وقيمته البلاغية. ولما كان قد أضاف العنصر النسقي في عناصر الرسالة، كما أشرنا قبل قليل، يصبح بالإمكان توسيع مفهوم المجاز «ليكون مفهوماً كلياً لا يعتمد على ثنائية الحقيقة/ المجاز، ولا يقف عند حدود اللغة والجملة، بل يتسع ليشمل الأبعاد النسقية في الخطاب، وفي أفعال الاستقبال، فإننا نقوم بمفهوم «المجاز الكلي» متصاحباً مع الوظيفة النسقية للغة، والاثنان معاً مفهومان أساسيان في مشروعنا في النقد الثقافي كبديل نظري وإجرائي عن النقد الأدبي»(٤٨).

التورية: والتورية بدورها أحد المصطلحات البلاغية التي تتشكل جمالياتها أو تنبثق من كونها منتجة لمفارقة لفظية تلغي معنى ظاهراً للقول، وتحلُّ محله معنى تأويلياً من معاني اللفظ المستتر، وبذا يصبح للكلمة معنيان: معنى ظاهر قريب غير مقصود، ومعنى مستتر بعيد هو المقصود. وهذا يعني أننا معنيون في تحليلنا للتورية بما هو كائن في «الوعي اللغوي»، ومتجاهلون تماماً لما يكمن فيها من «مضمر نسقي». وفي هذا ما ينبغي أن يدفعنا إلى إجراء تعديل في مفهوم التورية، يوسّع من قدرتها على العمل ضمن القول، ولا مانع من إضافة صفة لها، تفصلها أو تميزها عن التورية بمفهومها التقليدي. يقول: «إن استعارة مصطلح (التورية) ونقله من علم البلاغة الى حقل النقد الثقافي، يستلزم توسيع المفهوم ليدل دلالة كلية لا تنحصر في معنيين: قريب وبعيد، مع قصد البعيد، وإنما ليدل على حال الخطاب، إذ ينطوي على بعدين، أحدهما مضمر ولا شعوري، ليس في وعي

المؤلف ولا في وعي القارئ. إنه مضمر نسقي ثقافي، لم يكتبه فرد، ولكنه انوجد عبر عمليات من التراكم والتواتر حتى صار عنصراً نسقياً يتلبس الخطاب ورعية الخطاب من مؤلفين وقراء. . . وهذا هو المدلول الأشمل لمصطلح (التورية الثقافية)، كما هو الهدف من المشروع النظري والإجرائي لهذا الكتاب»[٤٩].

نوع الدلالة: كان الغذامي قد فصّل القول في كتابه «الخطيئة والتكفير» عن الدلالة بنمطيها «الدلالة الصريحة» و«الدلالة الضمنية»، وكونهما تتلازمان الحضور في النص الأدبي. فالصريحة تمثل المعنى الذي تنتجه كلمات النص وجمله، والذي يقوم على اتحاد التركيب النحوي والدلالي للكلمات، وهو معنى يمكن لأي إنسان يعرف اللغة التي كتب بها أن يدركه. أما الضمنية فإنها غالباً ما تستعصي على القارئ العادي، وتحتاج الى قارئ ذوّاق، خبير بأسرار اللغة وخفاياها لكي يدركها، لأنها ليست مجرد علاقات تركيب نحوي ودلالي معجمي للقول. إنها فعالية فنية في اللغة، وبحاجة إلى فعالية قرائية تتجاوز مجرد شرح القول[٥٠].

وهو هنا في «النقد الثقافي» يضيف نوعاً ثالثاً من الدلالة يسميها «الدلالة النسقية»، لتقوم بدورها أيضاً في إنجاح النقلة من «النقد الأدبي» إلى «النقد الثقافي»: وإذا ما كانت الدلالة الصريحة مرتبطة بالشرط النحوي، ووظيفتها نفعية/ توصيلية، بينما الدلالة الضمنية ترتبط بالوظيفة الجمالية للغة، فإن الدلالة النسقية ترتبط في علاقات متشابكة مع الزمن لتكوّن عنصراً ثقافياً أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصراً فاعلاً تمكن من التغلغل غير الملحوظ، وظل كامناً في

أعماق الخطابات، وظل يتنقل ما بين اللغة والذهن البشري، فاعلاً أفعاله من دون رقيب، لانشغال النقد بالجمالي، أولاً، ثم لقدرة العناصر النسقية على الكمون والاختفاء»[٥١].

الجملة النوعية: يترتب على الاعتراف بأن هناك دلالة نسقية في الخطاب الأدبي، إعادة النظر في مفهوم الجملة، وأنواعها، بحيث يضاف نمط من الجمل نتيجة الدلالة النسقية: وعليه ستكون أنواع الجمل ثلاثاً:

١ـ الجملة النحوية: المرتبطة بالدلالة الصريحة.

٢ـ الجملة الأدبية: ذات القيم البلاغية والجمالية المعروفة.

٣ـ الجملة الثقافية: المتولدة عن الفعل النسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النسقية في اللغة»[٥٢].

وكمثال على مفهوم الجملة الثقافية يستحضر الغذامي بيت جرير الذي يرد فيه على غريمه الفرزدق:

أنا الدهر يفني الموت والدهر خالد فجئني بمثل الدهر شيئاً يطاوله

هذا القول/ الجملة، يستند كما يقول الغذامي، إلى رصيد ثقافي عميق الجذور، ليس فقط في وجدان الشاعر كفرد، أو كذات منفردة، وإنما في الثقافة ككل. فال «أنا» هنا لا تتحدث عن «جرير وحده، ولكنها الأنا النسقية/ الثقافية المغروسة في ذهن جرير، وبدوره يزيد من بثها وتعميمها... وبيت جرير هذا هو ديالوج ثقافي (وليس مونولوجا) مما يعني أنه خطاب نسقي»[٥٣].

المؤلف المزدوج: إن النقلة الاصطلاحية التي شملت العناصر الخمسة السابقة تشكّل منطلقات أو مقولات منهجية للمنهج النقدي

الثقافي الذي يرسمه الغذامي. ومن شأن هذه المقولات، وعبرها، يتحرر الناقد من هيمنة البلاغي/ الجمالي، الذي هو أحد إفرازات النسق الثقافي[٥٤].

ويرى الغذامي، هنا، ضرورة التفريق بين المؤلف الذي أنتج النص مباشرة، أي المؤلف الذي ينسب إليه النص، وهو المؤلف المعهود، ومؤلف آخر يسميه «المؤلف المضمر»، الذي هو الثقافة ذاتها التي ينتسب اليها النص ومؤلفه المعهود: «هذا المؤلف المضمر هو الثقافة، بمعنى أن المؤلف المعهود هو ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة، أولاً، ثم إن خطابه يقول من داخله اشياء ليست في وعي المؤلف، ولا هي في وعي الرعية الثقافية»[٥٥] وبناء على هذا التصور يكون المؤلف الحقيقي اندماجاً بين مؤلف معهود، ومؤلف مضمر، ينتجان «المؤلف المزدوج» المرتبط بالدلالة النسقية، التي ينبغي أن يوجّه لها الناقد الثقافي مهمته لكشفها والتعرف عليها.

نقلة في المفهوم (النسق): في مشروع الغذامي النقدي يحتل «النسق» أهمية خاصة، حيث يطرحه كمفهوم مركزي، تنبني عليه قيم دلالية كثيرة. وتؤسس عليه اجراءات قرائية أساسية. وتشكل الأسئلة الثلاثة التالية، التي يطرحها حوله، إطاراً مناسباً للتعريف به، وطريقة قراءته، وكيفية تمييزه عن سائر الأنساق: (١) ما النسق الثقافي؟ (٢) كيف نقرأه؟ (٣) كيف نميزه عن سائر الأنساق؟ وبادئ ذي بدء، يرى أن وظيفة «النسق» هي التي تحدده، وليس وجوده المجرد. وهذه الوظيفة تقوم على أربع مواصفات، هي:

(١) وجود النسقين (المضمر والصريح) جنباً إلى جنب في النص.

(٢) التناقض بين النسقين.
(٣) جمالية النص، لأن جمالياته هي في الواقع أخطر من الثقافة لتمرير أنساقها.
(٤) جماهيرية النص، لأن جماهيريته تدل على فعل النسق في الذاكرة الثقافية والاجتماعية.

وهذا التصور يقتضي قراءة خاصة للنصوص، لكشف ما تتضمنه من أنساق، والقراءة المؤهلة لذلك هي القراءة التي تتبنى وجهة نظر «النقد الثقافي» التي لا تنظر الى النص على أنه أدبي جمالي فقط، ولكن بوصفه حادثة ثقافية أو منتجاً ثقافياً.

أما عن كيفية تمييزه عن سائر الأنساق، فلابد أن يؤخذ في الاعتبار، دلالته المضمرة، ومجازيته الكلية الجماعية وليس المجازية الفردية، كما هو الحال في المجاز البلاغي، وكذلك جذوره التاريخية الضاربة في أعماق الجماعة. وهكذا فإن الخطاب المتسم بهذه الصفات والشروط، يقول الغذامي: «هو ما نسميه بالنسقي، وهو متميز عن أصناف الخطاب الأخرى. وركائز النظر إليه تأخذ بالدلالة النسقية كرديف مختلف عن الدلالتين الصريحة والضمنية، وتأخذ بالجملة الثقافية كرديف مختلف عن الجملة النحوية والأدبية، مثلما أن النص النسقي رديف مختلف عن النص الأدبي. ولسوف يكون النقد الثقافي رديفاً مختلفاً عن النقد الأدبي»(٥٦).

ثالثاً: نقلة في الوظيفة. بناء على ما سبق من نقلات في المصطلح وفي المفهوم، تصبح وظيفة «النقد الثقافي» مختلفة عن وظيفة النقد الأدبي، ذلك أنها تتحول إلى «كشف حركة الأنساق وفعلها

المضاد للوعي وللحس النقدي بدلاً من أن تسعى لكشف الجمالي في النص الأدبي. ويجد الغذامي في طبيعة هذه الوظيفة الجديدة تشابهاً بينها وبين ما أسماه علماء الحديث (علم العلل)، الذي يبحث في عيوب الخطاب، ويكشف عن سقطات في المتن أو في السند. ولما كان ذلك العلم، علم العلل، في مفهوم علماء الحديث، يتطلب ممارسة دقيقة وصارمة، فإن الأمر في النقد الثقافي يتطلب كذلك مثل هذه الممارسة الصارمة الدقيقة القادرة على «تشريح النصوص، واستخراج الأنساق المضمرة، ورصد حركتها»[٥٧].

وهذا التحول في الوظيفة يفرض تعبيراً في نمط الأسئلة التي توجّه حركة الناقد الجديدة. وهي أسئلة أخذ يتوجه إليها أصحاب النقد الثقافي، ويبنون عليها نمط اقترابهم من النص، وقد عرضنا أمثلة من تلك الأسئلة في هذه الورقة.

ويبرز الغذامي مقروئية النص وجماهيريته، لتشكّل محوراً أساسياً في هذه الأمثلة:

والسؤال النقدي سيكون حينئذ عن المقروئية بوصفها أساساً للاستهلاك الثقافي، وعن سبب جماهيرية خطاب او ظاهرة ما، مما هو في زعمنا، ليس نتيجة خالصة لجمال المقروء او الظاهرة، ولا لفائدتها العملية، ولو كان الأمر كذلك لساد كل جميل، ولشاع كل نافع، كما أن السبب ليس في البساطة والسهولة، وإلا لساد كل بسيط.

إن وراء ذلك في عرفنا اسباباً ذات أبعاد نسقية، وهذه هي وظيفة الثقافي[٥٨].

رابعاً: نقلة في التطبيق: يختار الغذامي هنا نسقاً ثقافياً يرى أنه

طبع ذاتنا العربية ثقافياً وإنسانياً على مدى عصور طويلة، ويطلق عليه «نسق (الشخصية الشعرية)».

وعلي النقيض مما يمكن أن يتوقعه كثيرون، فإنه يرى أن هذا النسق قد عمل في ذاتنا سلباً، وما زال، لأننا ظللنا ننتج هذا النسق، ونعيده، ونتحرك حسب شروطه وهذا هو السبب الذي جعلنا نسقط في حبائله وأشراكه، حتى الشعراء الذين ادّعوا أنهم يأتون حاملين رايات الحداثة والتغيير، كأدونيس ونزار قباني، فإنهم لا يختلفون اطلاقاً عن القدماء، كالمتنبي، وأبي تمام، وغيرهما، في وقوعهم الفاضح في الخدعة النسقية التي فرضتها الشخصية الشعرية، على خطابنا الشعري والأدبي، وعلى مسلكنا الفكري والثقافي.

وهكذا فقد حملت الفصول التطبيقية (الثالث والرابع والخامس والسادس والسابع) دراسات مسهبة لمجموعة كبيرة من الانساق، من مثل: اختراع الفحل ونسق الاستفحال، وصناعة الطاغية، وغيرها، متتبعاً لها، وكاشفاً لأقنعتها، وصراعها، بعين ثاقبة وآراء جريئة واثقة، ومنطق فلسفي يصعب إنكار مقولاته ومنطلقاته ونتائجه.

«٤»

كنا قد ذكرنا، ونحن بصدد التعريف بأنماط القارئ في نظرية «نقد استجابة القارئ»، بأننا سنتعرض الى نمط القارئ الذي يبرز في دراسة الغذامي «النقد الثقافي»، والذي يأتي استمراراً لمفهوم القارئ ونمطه في الدراسة التي سبقت «النقد الثقافي»، والتي جاءت بعنوان «تأنيث القصيدة، والقارئ المختلف».

وقد استهلّ الغذامي التعريف بهذا القارئ وهويته، باقتباس

لقول منسوب الى سقراط . يلخّص سخرية ذلك الفيلسوف العظيم من «المظنون» الذي يجعله الحكماء او من يظنون أنفسهم كذلك انه «يقين» ، وان كان القول في ظاهره سخرية من الحكماء انفسهم ، أو ممن يظنون انفسهم كذلك . وقد انتج سقراط ، من خلال هذا النوع من السخرية ، نمطاً من أنماط «المفارقة» عرفت باسمه فيما بعد : «المفارقة السقراطية» ((Socratic Irony ، والتي يقابلها في البلاغة العربية ، ما اسماه البلاغيون العرب : «تجاهل العارف» (٥٩) .

والغذامي نفسه ، أثار في نقاشه هذا السؤال : « . . . ولكن هذا القارئ ، ما هو؟ » (٦٠) وبادئ ذي بدء ، يستبعد أن يكون هذا القارئ «المختلف» هو القارئ المبيت في نية المؤلف ، (٦١) كما انه يستبعد أن يكون «القارئ الضّمني» لانه ، من وجهة نظره ، صار مؤلّفاً ضمنياً للنص من حيث كونه حاضراً في ذهن المؤلف الفعلي حضوراً كاملاً(٦٢) ، وان كان هذا المفهوم للمؤلف الضمني لدى الغذامي ، يأتي مختلفاً بعض الشيء عن المفهوم الذي قدمّه آيزر ، كما وضحه بعض الدارسين(٦٣) . وهو أيضاً ليس «القارئ المثالي» ولا «القارئ النموذج» . وليس «القارئ المضيف» أو «القارئ الطفيلي»(٦٤) . كل هذه الأنماط من القراء ، ليست هي الهوية الحقيقية لهذا «القارئ المختلف» . وما دام الأمر كذلك ، فأي قارئ نحن بصدده إذن؟

إنه ذلك القارئ الرحّالة ، قارئ تاريخي ، وجد منذ عصور اللغة المبكرة ، او في الأقل منذ ظهور نصوص توصف بالابداعية . انه قارئ يحضر ويغيب ، . . . يفهم ويسيئ الفهم ، يبني ويهدم ، يخلص ويخون ، يتصرف مع النص في حرية تامة . لا يتحكم فيه قانون ولا

سلطة. . . »[٦٥].

وإذا كان مثل هذا المفهوم يعطي القارئ مزيداً من السلطة على النص، ومزيداً من المشاركة في صنع النصّ الأدبي نفسه، فهو ولا شك، جزء مهم مما يحاول «النقد الثقافي» أن يقدمه في عملية القراءة/ التحليل للأدب.

ملاحظة أخيرة، أختم بها هذا المعرض لمسيرة الغذامي النقدية، التي أراها، كما يراها كثيرون ولا شك، مسيرة حققت من الانجازات على المستوى النظري والتطبيقي ما لم تحققه مسيرة ناقد عربي معاصر، وهي، أي الملاحظة، تتعلق بالمطمح الذي اشار اليه الغذامي في ان يحلّ «النقد الثقافي» محل «النقد الأدبي». وموضع التساؤل هنا، لماذا «الحلول محل. . . ؟» فإذا كان «النقد الثقافي»، كما يبين الغذامي، «فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة، وحقول (الألسنية)، معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي، بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ماهو غير رسمي وغير مؤسساتي، وماهو كذلك سواء بسواء»[٦٦]، أليس الأولى أن يروّج له كمنهج يفتح آفاقاً في النص، وينير أقبية لم تقم بها مناهج سابقة؟ ثم ألن يكون في احلالنا له محل ما ظللنا نتعارف عليه: «النقد الأدبي» الغاء لذلك المنجز النقدي السابق، وليس اضافة، بكل ما قام به ذلك المنجز وما قام عليه من جماليات، مهما اختلفنا في قراءتها فإنها تبقى جماليات، بحسنها وقبحها، وبما ظلت تفعله من بناء أو هدم؟

د. خالد سليمان

الإحالات

١- صدر عن النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥م.

٢- «التشريحية» مصطلح قدّمه الغذامي في «الخطيئة والتكفير» مقابلاً للمصطلح الغربي ((Deconstruction. را. الخطيئة والتكفير، ص: ٥٠.

٣- را. خالد سليمان: قراءة في قراءات نقدية نصيّة معاصرة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج١٤، ع ١، ١٩٩٦، ص ص: ١٦٣ ـ ٢٠٧.

٤- تشمل هذه المرحلة، الدراسات التالية:

[الخطيئة والتكفير (١٩٨٥م).

[تشريح النص (١٩٨٧م).

[الصوت القديم الجديد (١٩٨٧م).

[الموقف من الحداثة (١٩٨٧م).

[الكتابة ضد الكتابة (١٩٩١م).

[ثقافة الأسئلة (١٩٩٢م).

[القصيدة والنص المضاد (١٩٩٤م).

[المشاكلة والاختلاف (١٩٩٤م).

٥- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط ٣، ١٩٨١م، ص: ١٥.

٦- الموقف من الحداثة، ومسائل اخرى، ط ١، ١٩٨٧م، ص ص ١٥٥ ـ ١٥٦.

٧- الخطيئة والتكفير، ص: ٤٩.

٨- نفسه، ص: ٢٣.

٩- نفسه، ص: ٥٩.

١٠- نفسه، ص: ٨٣.

١١- نفسه، ص: ٧٨.

١٢- نفسه، ص: ٩.

١٣- نفسه، ص: ٢٢.

١٤- نفسه، ص: ٩٠.

١٥- نفسه، ص: ٨.

١٦ـ نفسه، ص: ٩.

١٧ـ نفسه.

١٨ـ نفسه، ص: ٧٨.

١٩ـ نفسه، ص: ٢٦.

٢٠ـ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، ط ١، ٢٠٠٠م.

٢١ـ خالد سليمان: أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، منشورات عمادة البحث العلمي، جامعة اليرموك، ١٩٨٧م، ص: ١٧. والاقتباس نقلاً عن: Michael Schmidt: An Introduction to 50 Modern Poets,Pan Books,London,1979,p.214

٢٢ـ نظراً للتداخل الكبير بين «نقد التاريخانية الجديدة» و«النقد الثقافي»، وقيام النقد الثقافي على مفاهيم التاريخانية الجديدة، تَجَمَّعْ معظم الدراسات النقدية الغربية المعاصرة بين المنهجين في منهج واحد.

٢٣ـ النقد الثقافي، ص: ٨.

٢٤ـ The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism,ed.Michael Groden and Martin Kreiswirth,The Johns Hopkins University Press,1994,p.606.

٢٥ـ نفسه.

٢٦ـ نفسه.

٢٧ـ Reader-Response Crticism from Formalism to Post-Structuralism,ed.By Jane P.Tompkins,the Johns tlopkins University Press,(Introduction,p.x).

٢٨ـ The Johns Hopkins Guide...,p.610.

٢٩ـ نفسه.

٣٠ـ روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة د. عز الدين اسماعيل، كتاب النادي الثقافي الأدبي، ١٩٩٤م، ص: ١٧٣.

٣١ـ رومان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيدالغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٦م،ص: ١٦٨.

٣٢ـ راجع له «الفصل الثاني» من "Reader-Response Criticism...."

pp.7-25.

٣٣- رومان سلدن: النظرية الأدبية، ص: ١٦٨.

٣٤- د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ١٩٩٥م، ص: ٣٩.

٣٥- عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، جـ ٢، ص ١٧، نقلاً عن تاريخ الجبرتي.

٣٦- Lois Tyson: Critical Theory Today,Garland Publishing,Inc New Yirk and London,1999,p.280

٣٧- را. ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس، ومحمود يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت جـ ١، ص ص: ١٨٥ ـ ٢١٥.

٣٨- Lois Tyson: Critical Theory...,pp:288-289

٣٩- نفسه، ص: ٢٩٢.

٤٠- نفسه.

٤١- نفسه، ص ص: ٢٩٧ ـ ٢٩٨.

٤٢- «تأنيث القصيدة والقارئ المختلف» (١٩٩٩م).

٤٣- «النقد الثقافي»، ص ص: ٧ ـ ٩.

٤٤- نفسه، ص: ٥٧، ٦٥، ٦٦، ٦٩.

٤٥- نفسه، ص: ٥٧.

٤٦- الوظائف الست للرسالة:

(١) الوظيفة النفعية/ الإخبارية: حينما يركّز الخطاب على المرسل إليه.

(٢) الوظيفة التعبيرية/ الذاتية الوجدانية، حينما يركز الخطاب على المرسل.

(٣) الوظيفة المرجعية، حينما يكون التركيز على السياق.

(٤) الوظيفة المعجمية، حينما يكون التركيز على الشفرة.

(٥) الوظيفة التنبيهية، حينما يكون التركيز على أداة الاتصال.

(٦) الوظيفة الشاعرية/ الجمالية، حينما تركز الرّسالة على نفسها.

٤٧- النقد الثقافي، ص ص: ٦٥ ـ ٦٦.

٤٨- نفسه، ص: ٦٩.

٤٩- نفسه، ص: ٤٩.

٥٠- الخطيئة والتكفير، ص ص: ١٢٥ ـ ١٢٦.

٥١- النقد الثقافي، ص: ٧٢.

٥٢ـ نفسه، ص: ٧٤.

٥٣ـ بيت جرير هذا جاء رداً على بيت للفرزدق، يقول فيه متحدياً خصمه جريراً:

فإني أنا الموت الذي هو ذاهب　　　بنفسك فانظر كيف أنت محاوله

(النقد الثقافي، ص: ١٢٠).

٥٤ـ النقد الثقافي، ص: ٥٧.

٥٥ـ نفسه، ص: ٧٦.

٥٦ـ نفسه، ص: ٨١.

٥٧ـ نفسه، ص: ٨٤.

٥٨ـ نفسه، ص: ٨٥.

٥٩ـ خالد سليمان: المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق، عمان، ١٩٩٩م، ص: ٢٣.

٦٠ـ «تأنيث القصيدة...»، ص: ١٤٨.

٦١ـ نفسه.

٦٢ـ نفسه، ص: ١٥١.

٦٣ـ را. ص ١٤ ـ من هذه الورقة.

٦٤ـ «تأنيث القصيدة...» ص ص: ١٥٢ ـ ١٥٤.

٦٥ـ نفسه، ص: ١٥٧.

٦٦ـ «النقد الثقافي»، ص ص: ٨٣ ـ ٨٤.

النقد الثقافي، والنسق الثقافي
قراءة نقدية في «تأنيث القصيدة والقارئ المختلف»

سعيد يقطين

١ . تقديم:

١ . ١ يستشعر عبدالله الغذامي في القسم الثاني من كتابه «تأنيث القصيدة والقارئ المختلف»[(١)] أن كتابه هذا لا يمكنه الا أن يثير الاختلاف، فيعبر عن ذلك بقوله: «لعل القارئ يجد نفسه مفتوحة للاختلاف معي ومزيد من الاختلاف (ص. ١٠٣). أن يستشعر المؤلف مثل هذا الإحساس، ويتوقع اختلاف القارئ معه ليس له من معنى غير كونه يدرك أنه يخوض في مجالات تستدعي الاختلاف، ويتطرق إلى جوانب محددة من منظور مخالف لما ساد في التصور والاعتقاد. وعندما يتعلق الأمر بقضايا تتصل بالنص والنقد والمعنى والتأويل في الثقافة العربية فإن الأمر لايمكن الا أن يكون مدعاة للاختلاف بين المشتغلين بهذه الأمور. حين يتصدى الغذامي لقضايا من

---

(١) عبدالله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي/ بيروت/ الدار البيضاء، ١٩٩٩

هذا التقليل بطريقته الخاصة في المعالجة والتحاليل فإنه، رغم ما يمكن أن يثير ذلك من اختلاف، فإنه يحقق بالاضافة إلى ما اومأ اليه غايتين كبريين:

ـ تتمثل اولاهما في المساهمة في تطوير فكرنا الأدبي والنقدي ودفعه الى التفكير والبحث، بدل الاستسلام لجاهز الرؤيات والتصورات التي هيمنت امدا طويلاً من الدهر في النظر والعمل.

ـ وتبرز أخراهما في تقديم معرفة جديدة وانتاج خطاب جديد بصدد الأدب والمعنى والقراءة، وما يتصل بمجمل هذه القضايا الأدبية، وابعادها الثقافية والأجتماعية.

لقد جعل الغذامي نصب عينيه تحقيق هاتين الغايتين منذ اعماله النقدية المبكرة، واستمر ذلك الى اعماله الأخيرة، وبدا لي ذلك بجلاء منذ اطلاعي على كتابه الأول (١٩٨٥) وما تلاه من اعمال، أن اساس تميز الغذامي ومصدر اختلافه يعود بالدرجة الأولى إلى نبشه في الذاكرة الأدبية والنص الثقافي العربي في مختلف تجلياته. ولقد مكنه هذا من فرض اسمه في الساحة النقدية والأدبية العربية بما قدمه من جليل الأعمال وعميقها، وبما تثيره من نقاش وجدل.

١ . ٢ . في هذا النطاق تأتي قراءتي لكتابه «تأنيث القصيدة، والقارئ المختلف» لما يتضمنه، على غرار باقي مؤلفاته، من جديد الأطروحات، ولما فيه من جراءة في تناول مظهر من أهم مظاهر النص العربي من حيث طبيعته ووظيفته ورمزيته الثقافية والمعرفية. وهذا الأطروحة التي يجسدها هذا الكتاب في منتهى الأهمية والجرأة في الوقت نفسه، لان لها بعدا عميق الغور في التصور الأدبي والثقافي

العربية، وحين يتصدى لها الغذامي بطريقته الخاصة فإنه يغير الرؤيات والتقييمات. وبهذا فهو يفتح بابا لا يمكنه إلا أن يفسح المجال للحوار الجاد والمثمر، وذلك مانروم تحقيقه من خلال هذه القراءة النقدية.

٢. الأطروحة والأنساق:

٢ . ١ . في مقدمة شديدة الإيجاز البليغ يبين لنا الغذامي الأطروحة العامة التي يدافع عنها في كتابه هذا. نقوم اولاً بتقديم الأطروحة، ونطرح بصددها بعض الأسئلة التي نأمل الإجابة عنها من خلال تتبع فصول الكتاب حيث نجد تفصيلاً وتوضيحاً، ومناقشة حينا، وسجالاً احياناً اخرى، وتأكيداً في الأخير لكل ما ورد في المقدمة من آراء وتصورات مجملة.

٢ . ٢ . تتلخص الأطروحة على النحو التالي:

٢ . ٢ . ١ . الثقافة جسد مركب من الانساق المتصارعة.

٢ . ٢ . ٢ . الحس الفحولي شكل النسق الاساسي في الثقافة العربية، ويظهر ذلك بوضوح في الإبداع الشعري.

٢ . ٢ . ٣ . يندرج تحت هذا النسق «الفحولي» مضمر ثقافي يسعى بحياء وبمخاتلة لكي يشاغبه ويهز بعض جدران قلعته العتيدة. هذا المضمر هو «التأنيث».

٢ . ٣ . انا بحسب هذه الأطروحة التي يدافع عنها الغذامي امام رغبة اكيدة في الاحاطة بالثقافة العربية (انطلاقا من الأدب) والكشف عن نسقيتها، وابراز النسق المركزي المتحكم فيها مع السعي إلى تجسيد النسق المضاد (المهمش) الذي يرمي إلى خلخلة النسق السائد وتقديم

نسق بديل عنه .

الى هذا الحد نحن امام رؤية دقيقة للاشياء وامام مقدمات سليمة نظرياً ومنهجيا ، وبصدد قراءة جديدة تسعى إلى الوقوف على ما تتشكل منه بنية الأدب العربي وفرز العناصر التي تتكون منها لتجسيد انساقها وما يحبل به الصراع بينها وما يقدمه من احتمالات . كما اننا من جهة اخرى لسنا امام تصنيف للانساق ووصف موضوعي لها وانما ايضاً بصدد مواقف يتبناها المؤلف ويدافع عنها . فهو ينحاز إلى نسق ضد اخر ، ينتصر لنسق قدر له أن يظل ملغى ومهمشاً ومضمراً . اي أن الباحث بمعنى آخر لا يقف فقط امام وصف النسق الثقافي العربي ، بل أنه يتعداه إلى انجاز قراءة تأويلية .

٢ . ٤ . بناء على هذه الأطروحة تتمفصل الأنساق إلى ثنائيات متصارعة :

الفحولة	(نض)	التأنيث .	
المهيمن	(نض)	المضمر .	(نض : نقيض) .
المركزي	(نض)	المهمش .	

يرى الباحث أن الحس الفحولي في الثقافة العربية شكل «المتن» الوجداني والعقلي لنا ولثقافتنا على مر العصور . اما الحس النقيض فقد ظل مضمرا وهامشياً . ويضطلع المؤلف بناء علي هذه الثنائية بـ «الحفر» عن علامات لتأنيث الخطاب من جهة ، ولاستنبات قارئ مختلف من جهة اخرى ، ويكشف عن مشروعه من خلال ما يصدر به مقدمة الكتاب عبر قوله : «وفي هذه الدراسات سعي إلى استكشاف آفاق

الخطاب المضمرة (المهمشة) التي تقبع بعيداً عميقاً هناك، تحت اطمار المتن ومن وراء اقنعة البليغ الفحولي» (ص. ٧) تتضح لنا بجلاء من خلال هذا الإعلان الرغبة الأكيدة التي يحملها المشروع وبما يتميز به من وضوح وجرأة وهي الانتصار للمهمش ضد المركزي كما يتضح لنا الموقف الصريح المنحاز إلى هذا المضمر، والتعابير التي يصف بها الباحث كل ما يتصف بالفحولة وعلى طول الكتاب دالة على ذلك بأبلغ صورة (اطمار المتن، اقنعة البليغ، القلعة العتيدة. .).

٢ . ٥ . أن اي أطروحة كيفما كان نوعها لايمكنها الإ أن تتشكل على انقاض أطروحة نقيض سابقة على الأطروحة المقدمة. ومعني ذلك أن الأطروحة الجديدة تأتي لنقض نقد الأطروحة المهيمنة، وهنا مكمن جدة المسعى الذي يرمي اليه الغذامي.

يقدم لنا الباحث أطروحته الجديدة من خلال نقد مزدوج: يتعلق الأول منهما بالبعد المنهجي والنظري وذلك عبر اتباعه منهجاً مخالفاً لما ساد في الدراسات الأدبية. اما الثاني فيتصل بالجانب المعرفي، ويهتم بالنسق الثقافي أو بالمرمى الدلالي الذي ينجم عن تغيير الرؤية المنهجية التي تؤدي إلى تقديم تصور مختلف للأشياء.

نبحث فيما يتصل بالمستوى الأول تحت عنوان: الأدبي والثقافي. ونجسد البعد الثاني من خلال ثنائية: الفحولة والتأنيث التي هي مدار الأطروحة المركزية في القسم الأول من الكتاب، ونتوقف، لضرورة التحليل ومقتضياته على مناقشة مارتبط بهذا القسم من الكتاب، وهو ما جاء تحت عنوان «التأنيث» مؤجلين الخوض في قضايا «القارئ المختلف» إلى دراسة اخرى.

٣. الأدبي والثقافي:

٣ . ١ . ينطلق عبدالله الغذامي منذ البداية من استراتيجية الاختلاف، وله كل الحق في ذلك. فهو مقتنع بأن الموضوع الذي سيتناول سبقه اليه غيره. والسؤال الذي يطرح في الموضوعات «المستهلكة» على الباحث الجاد يتمثل في البحث عما يمكن أن يضيف إلى ما سبقه اليه باحثون غيره. ولما كان الباحث النجيب هو من ينطلق من نتائج السابقين ليؤسس عليها مقدمات جديدة، ومن خلالها يقترح رؤية جديدة قابلة بدورها للتطوير والتجاوز، فإن الغذامي بنجابة وحذق اختار طريق الاختلاف لانه وجد نفسه امام تحدي قول مالم يقله غيره. في اختيار طريق الاختلاف، ولو بقصد المخاتلة كما يصرح بذلك، يحرف مجرى ما سبقه اليه السابقون، مقدما تبعاً لذلك أطروحة مختلفة عن تلك التي اعتمدها غيره.

يبين لنا اولاً حدود الأطروحة «المستهلكة» ويقترح سبيلاً للمعالجة. لنقرأ ما يكتب: «ما هو مغفول عنه حقاً هو السؤال الثقافي، اذ أن السؤال الأدبي قد اشبع بحثاً ودراسة، ولم يبق للسؤال الأدبي من مجال مفتوح كقراءة لقصيدة التفعيلة» . ص ٣٠.

٣ . ٢ . واضح هنا طريق الاختلاف المنهجي الذي يسلكه الباحث في قراءته للموضوع، اي «قصيدة التفعيلة» فالباحثون قبله اهتموا بها من الناحية الأدبية حتى لم يبق مجال لمستزيد كما يعاين: لقد اشبع الموضوع «بحثا ودراسة، ولم يبق للسؤال الأدبي من مجال مفتوح».

نستنتج، والعبارات دالة أن الباب الأدبي اغلق، وسبيل

الاجتهاد في «قصيدة التفعيلة» قد سد. ومن يرد الخوض في غمار قصيدة التفعيلة ما عليه الا أن يقترح تصوراً مغايراً للقراءة واداة اخرى للتحليل والتأويل. واذا كان باب «النقد الأدبي» قد اغلقه الباحث فلا يمكنه إلا فتح باب «النقد الثقافي» لقراءة القصيدة عينها لان السؤال الثقافي الذي تقتضيه دواعي «النقد الثقافي» هو الذي لا يزال مادة حية تقبل المخاتلة والمراوغة».

ص. ٣٠ وبعد التحليل، يستخلص الباحث في نهاية الفصل المعنون بـ «قراءة للقصيدة الحرة» ما يلي: ومن هنا صح لنا أن نقرأ قصيدة الشعر الحر (قصيدة التفعيلة) بوصفها حادثة ثقافية لاحادثة عروضية أو أدبية أو جمالية مجردة». ص ٦٦.

٣. ٣. يمكن للباحث أن يختار زاوية الرؤية المنهجية التي يريد ما دام يستوعب شروط نتاجها، ويدرك خصائصها ويقدر على التعامل بها. ولا يمكن لاي كان أن يجادله في الاختيار اويصارعه في الاقتناع. لكن أن نذهب إلى أن ظاهرة أدبية ما لايمكنها أن تعالج إلا من زاوية ما، ومهما كانت المبررات فهي غير مقبولة منهجياً أو نظرياً ومعرفياً. كما أن الذهاب إلى أن تصور للاشتغال قد اغلق الباب دون اي اجتهاد، فهذا لا يمكن أن يستساغ البتة، وذلك ما سنحاور الباحث فيه من خلال ابراز وجهة نظرنا التي تختلف عن رؤيته إلى المناهج والتصورات التي نشتغل بها في المجال الأدبي العربي.

٣. ٣. ١. إن مفهوم «النقد الأدبي» الذي يستعمله الباحث كمقابل لـ «النقد الثقافي» وكذا في السياق الذي وظفه فيه مفهوم ملتبس (وسنعود على هذه النقطة) لانه ببساطة يعني كل الرؤيات والتصورات

التي عالجت «قصيدة التفعيلة» في الدراسات العربية التي انطلقت من العروض أو عمود الشعر أو ما شاكل هذا من القضايا التي يدرجها الباحث ضمن «الحادثة العروضية أو الأدبية أو الجمالية المجردة».

كان الأحرى اتخاذ موقف من الطرائق النقدية العربية التي مورست وليس من «النقد الأدبي» كممارسة تتصل بالظاهرة الأدبية، وهنا مكمن الألتباس. يمكننا الآن أن نتساءل عن «نوع» الدراسات العروضية العربية التي اهتمت بعروض قصيدة التفعيلة وعن انجازاتها وحدودها. ولنقل الشيء نفسه عن الدراسات الأدبية والجمالية التي اشتغلت بقصيدة التفعيلة ماذا حققت لنا من معارف تتصل ببنياتها وخصائصها الأسلوبية والجمالية، ، نجد دراسات تبحث في الصورة وفي تيمات الغربة والثورة والمدينة، ، ماذا بقي لنا منها الآن ونحن ندخل حقبة جديدة من التفكير الأدبي التي بدأت تتشكل ملامحها منذ اواسط الثمانينيات، وكان الغذامي احد رائديها؟

عندما نطرح هذا السؤال المتعلق بنوع الدراسات المنجزة يمكننا بكثير من الحسرة والأسى أن نقول، ولا نبالغ أن اغلب ما كتب عن قصيدة التفعيلة في الدراسات العربية كان أقل بكثير مما أنجزته تلك القصيدة في تاريخنا الحديث والمعاصر. بل يمكننا الذهاب ابعد من ذلك بقول إن شعر السياب سيظل شامخاً، وان ما انجز بصدده، رغم بعض الدراسات النادرة جداً، ظل عاجزاً عن الإحاطة بعوالمه ومختلف انجازاته في القصيدة العربية الحديثة، وقس على ذلك بالنسبة لشعراء آخرين مثل ادونيس وحسب الشيخ جعفر ودرويش، ، واللائحة طويلة وعلى امتداد العالم العربي.

٣. ٣. ٢. أن ما يوحي به استعمال «النقد الأدبي» هو تلك الابحاث التي تحاول التاريخ لنشأة قصيدة التفعيلة، وهذه فعلاً، واتفق مع الغذامي، قدمت فيها دراسات عديدة، لكنها تختلف باختلاف الدارسين والباحثين، واذا كانت المعطيات التاريخية المقدمة في هذه الابحاث ذات دلالة، فقصارى ما تسعى اليه هو تأكيد السبق التاريخي، وليس هذا هو المهم في التاريخ الأدبي (والغذامي يعرف ذلك جيداً). إن اقوالاً من قبيل إن اول من قصد القصيد، أو من هلهله أو اول من بكى واستبكى، واول من كتب قصيدة التفعيلة، ، تهم مصنفات تهتم بـ«الأوائل» اوبرامج مثل كنز المعلومات التي تختبر معلومات المرشحين. اما التاريخ الأدبي الذي يبحث في الأشكال والأنساق فلا تستوقفه مثل هذه الدعاوي مهما كانت صحيحة تاريخية لان من يشتغل بتاريخ «الأدبية» يتعامل مع البنيات والأنساق، وتبعا لذلك يؤكد أن القصيدة الأولى لايمكن أن تأتي دفعة واحدة. انها نتاج تاريخ من الأشكال السابقة التي تمهد لها. لذلك فالقصيدة الأولى نتاج تحول في صيرورة شكلية.

هذه الصيرورة ليست نتاج تحول ذاتي أو ارادي اذ تتداخل فيها بنيات شكلية خارجية من ثقافات اخرى (وهو العنصر مغيب في تحليل الغذامي). لذلك لا يمكننا البحث في تغير النسق الثقافي خارج اعتبار مختلف هذه العوامل الثقافية الداخلية والخارجية.

ويستدعي هذا ليس فقط ممارسة النقد الثقافي، بل التاريخ الثقافي إلى جانبه. أن هذا النوع من التحليل من الدراسة التاريخية للاشكال الأدبية لايمكننا مقارنته بما أنجز عبر العديد من الدراسات

العربية التي تميل في اغلبها إلى التحقيق الصحفي ـ الأدبي ، أو التحليل الفيلولوجي المستند إلى المعطيات التايخية في احسن الأحوال . هذا النوع من التحليل رغم اهتمامه بـ «نشأة» شكل أدبي جديد يهتم أكثر بالبحث في «السبق التاريخي» لاَبميلاد الشكل وتحولاته .

ان هذا النوع من الدراسات الأدبية التاريخية ما يزال مطلوباً وضرورياً بالنسبة لـ «قصيدة التفعيلة» وامتداداتها ايضاً مع الأنواع والأشكال التي تحولت منها ، وبالأخص مع ما صار يعرف بـ «قصيدة النثر» . ومعنى ذلك بتعبير آخر أن ما يمكن أن يقوله «النقد الأدبي» بصدد قصيدة التفعيلة لما يقل بعد؟

كثيرة هي الكتب والدراسات التي صنفت بهدف اساس وهو تأكيد من الأول والدفاع عن ذلك بالحجة الدامغة؟ لكن الدراسات التي انجزت في افق التصور الذي قدمنا بعض ملامحه نادرة أو كالمنعدمة . وعندما نعود الآن إلى ما ألف وفق التصور السائد نجدها غير ذات قيمة ، باستثناء قيمتها التاريخية . وحتى عندما يروم الغذامي تجاوز الدراسات السابقة نجده بدوره يسعى إلى البحث في «الاول» أو يرمي الى تأكيد «الأولى» محاولا ، من منظور ثقافي ، اعطاء دلالة شرعية مغايرة تصل بمعنى اعمق كما يتصور هو تغيير النسق الفحولي ، فقط لان الفتح الأكبر جاء على يد ماما نازك كما يحلول له أن يدعوها احياناً .

كان من الممكن أن ينبري الباحث لمسألة «الفحولة» والتأنيث بدون اعتماد «مناسبة» سبق نازك الملائكة أو مؤشر «قصيدة التفعيلة» كما كان من الممكن أن يشتغل في افق النقد الثقافي دون اتخاذ موقف من النقد الأدبي . في هاتين الحالتين كان النقاش سيتخذ مجرى آخر

انضج واعمق. اما وانه اختار ما صار كائنا في عمله بحجة انغلاق النقد الأدبي، وسبق نازك الملائكة مدخلاً لمناقشة نسق الفحولة فذاك اختيار (يصفه صاحبه بالأختيال والمراوغة) يوجه النقاش إلى مسافات اخرى بتفاصيل مختلفة لا تخلو من فائدة، ولكن الأمر كان سيكون مغايرا لو تم اعتماد استراتيجية اخرى.

٣,٣,٣. اخشى أن تكون وراء الدعوة إلى تجاوز النقد الأدبي لفائدة النقد الثقافي فكرة مؤداها أنه يمكننا القول بالفصل بينهما، وألا تكامل يمكن أن يحصل من خلال الأشتغال بهما. لكن الغذامي يتجاوز هذه الدعوى لانه وهو ويدلل على صدق ما يقول بصدد «التأنيث نجده يشتغل «كناقد أدبي يحلل النصوص، ويقف على مافيها من سمات فنية ودلالية تثبت دعواه بصدد مقومات التأنيث في قصيدة التفعيلة. وحين اؤشر على العلاقة بين النقد الأدبي (بمدارسة المختلفة) والثقافي فلانني اخشى أن تتشكل قناعات تنادي بانسداد الطريق امام النقد الأدبي، وما علينا الا أن نقتحم مجال النقد الثقافي (وصار العديد من الباحثين العرب ينتصرون له) لنحل كل المشاكل الأدبية التي ينتصرون خطأ «عجز» النقد الأدبي العربي عن الخوض فيه أو الحسم في قضاياها.

ان من سلبيات مثل هذه الدعاوى حالياً الرجوع الى الأفكار التي هيمنت في الخمسينيات والسبعينيات والتي عوضت النقد الأدبي بأحد فروع الانسانيات (مثل علم النفس الأدبي وعلم الاجتماع الأدبي) التي حلت محل النقد الأدبي بدعوى أن البحث في الاشكال «بورجوازي» النزعة، ويقول بالفن للفن. فكان أن تم توجيه البحث في الأدب الى قضايا المجتمع والنفس بأشكال لاعلاقة لها بالمجتمع ولا بالنفس، فتم

بذلك اغفال «الأدبية» وما يتصل بها. واهم درس لم نستنتجه من الحقبة البنيوية، لاننا لم نستوعبها، ولم نمارسها على النحو الملائم هو العمل على تأسيس علوم أدبية مثل الشعريات ونسبيا السرديات والسيويوطيقا الأدبية باعتبارها علوماً خاصة بالادبية أو العلامة الأدبية. إذ لو تم الوعي بأهمية تأسيس هذه العلوم لكنا الآن امام إمكانية توسيعها عن طريق العمل بمجالات أرحب تتصل بالثقافة مثلاً ولكن من منظور أدبي يتحقق من داخل الاشتغال بالنص، وليس من خارجه.

٣. ٣. ٤. لاتعارض في رأيي بين النقد الأدبي والنقد الثقافي. انهما يتكاملان في النظر والعمل. وما يزال الشيء الكثير مما يمكن أن يقوله النقد الأدبي عن الأدب العربي بكامله رغم أن ما كتب عنه أكثر بكثير مما كتب عن «قصيدة التفعيلة» فبالاحرى ما يمكن أن يضيفه على ما كتب عنها، واغلبه مكرور ومتجاوز. إن المشكلة الحقيقية ليست مشكلة «مجال» الدراسة (نقد أدبي ـ نقد ثقافي، ،) ولكنها مسألة نوعية رؤية المجال وكيفية تطبيقها. وهذا هو موضوع الفكر الأدبي منذ القدم إلى الآن. لقد ظل المشتغلون بالأدب يهتمون بـ «الشكل» و «المضمون» منذ ازمان، وسيظلون منشغلين بهما أبداً باعتبارهما قضيتين جوهريتين في الإبداع الأدبي، لكن في كل عصر وفي كل حقبة أدبية تفهم العلاقة بينهما بصورة جديدة، كما أن فهم طبيعة الأدب ووظيفته تتغير بتغير الازمان والمعارف.

ولم يقل أحد علينا أن ننتهي من الحديث عن الطبيعة والوظيفة في الأدب لأنه لم يبق ما يقال فيهما، وعلينا أن نبحث في الأدب خارج «النقد الأدبي».

واخيراً، لابد للنقد الأدبي الجديد في العالم العربي (والغذامي أحد رواده)، من أن يعيد النظر في كل المسلمات، وفي كل ما قيل عن قصيدة التفعيلة وسواها، وأن ينظر في تحولاتها وان يقول ما لم يقله الاوائل ليس رغبة في التميز، ولكن لان كل عصر يقرأ انتاجات الماضي وفق رؤياته ومعارفه المعاصرة. اذا تحقق ذلك سيفتح مجال الدراسة على آفاق رحبة ولا حصرلها. وبذلك يمكننا تجاوز الوضعية التي يعيشها الشعر العربي الذي خرج من رحم نازك اذا جارينا الباحث، والتي لا يمكن وصفها الا بأنها وضعية كارثية لا شعر فيها، ولا رواء ولا تأنيث، ولاخصوبة ولا قراءة نقدية. وهذا وصف حال يقر الجميع به. ووضعية الشعر العربي المعاصر لايمكن أن ينفع فيها الذهاب إلى النقد الثقافي رغم أهميته وضرورته، ما لم يتغير مجرى «الدراسة والبحث، ويتأسس على أسس علمية سليمة، وعلى ارضية صلبة.

٤. الفحولة والتأنيث:

٤,١. يتعالق النقدي والثقافي، والفحولة والتأنيث في تصور الغذامي، لان الثنائية الثانية تتأسس على تحريف مجال النظر من النقدي إلى الثقافي بصدد قصيدة التفعيلة.

يعود سبب مركز التوجيه إلى هذا التحريف وإلى ظهور الثنائية الثانية إلى كون قصيدة التفعيلة كما يصر على ذلك، مخالفاً ما يزعمه «الفحوليون» من النقاد تولدت من رحم امرأة هي نازك الملائكة.

يتأمل الغذامي هذا الحدث من منظور النقد الثقافي فكان أن أوصله إلى اعتباره اياه عنوانا على تحول جذري لايتصل بالشكل الأدبي ولكن بالنسق الثقافي. إن هذا الحدث ثورة ثقافية لأنه تجاوز التغيير

الشكلي (المتصل بالعروض . .) إلى التغيير الثقافي الذي يرتبط بالتمرد على «الفحولة» بما هي نسق ثقافي .

يعبر الباحث عن هذا التغيير بعبارات وصيغ فيها الكثير من الحماس للظاهرة، لنقرأ مثل هذه التعابير الشديدة الدلالة على التغيير «الفتح»: «لا اظننا قد تبينا المعنى العميق لكون الفتح الشعري الحديث قد تم على يد امرأة : «(ص . ١١) أو على العمل الذي أقدمت عليه نازك الملائكة «أقصد نازك المرأة الانثى التي حطمت اهم رموز الفحولة وأبرز علامات الذكورة وهو عمود الشعر (ص. ١٢). أو طبيعته الذي جاء محملا بها «ان عمل نازك كان مشروعاً انثوياً من أجل تأنيث القصيدة، وهذا لم يكن ليتم لو لم تعمد على تهشيم العمود الشعري وهو عمود مذكر، عمود الفحولة « (ص ١٦ , ١٧) التشديد مني .

اننا بحسب ما يذهب إليه الباحث لم نتبين المعنى العميق للفتح الذي احدثته نازك المرأة التي عملت على تحطيم الفحولة من خلال عملها على تحطيم عمود الشعر الذي هو نسق ذكوري . وبإقدامها على هذا الصنيع فقد نجحت في «تأنيث» القصيدة حتى أن «التاريخ كتب حبكة اخرى (كلمة أخرى) غير كلمة الناقد والناقدين الفحولي .

لقد تأنثت القصيدة حقاً وفعلاً » ص . ٢٤

يعطي الباحث لتصوره هذا مغزى ثقافياً عميقاً بذهابه على أنه «يبدو أن للثقافة وسائلها الخاصة في الدفاع عن انساقها المهيمنة . ولا شك أن النسق الفحولي هو أبرز الأنساق الثقافية قوة وهيمنة» ص . ٧٤

يدفعنا هذا التصور القائم على التمييز بين الذكورة والانوثة في المجال الإبداعي والثقافي الى طرح مجموعة من الأسئلة حول النسق

الثقافي العربي المهيمن وعلاقته بالإبداع، ثم ننتقل بعد ذلك إلى مناقشته بالتركيز على تحول النسق من حيث طبيعته ووظيفته وصيرورته في علاقته بالأدب والمجتمع.

٤. ٢. الفحولة والنسقية:

٤. ٢. ١. من بين الاسئلة التي تفرض نفسها بإلحاح: ما هي نسقية الفحولة في الثقافة العربية؟ وما الذي يحدد بعدها النسقي؟ هل هو معطى ثقافي انتقل إلى مستوى الانساق العليا، وصار بذلك يجسد متخيل المجتمع العربي؟ ام أنه ظل مفهوماً رمزياً ودلالياً لمعنى الخصوبة يحمله المجتمع مطامحة في دوام الخصب والعطاء لطبيعات الجغرافيا العربية؟ ومن ثمة تجسد على لسان الشعراء وهم يربطون جيد الانتاج الإبداعي بالفحولة، وصار الانتصار لها من باب المفهوم الرمزي؟ هل هذا النسق الفحولي لاتاريخي ام أنه يتخذ الوانا وشيات مختلفة باختلاف العصور؟

وجدنا انفسنا نطرح هذه الاسئلة ذات الطبيعة الابستيمولوجية والثقافية والتاريخية لان النسق الثقافي، من خلال الفحولة، يستدعي فعلاً تأملاً وتدقيقاً انطلاقاً من فضاء الثقافة العربية. ويمكن قول الشيء نفسه عن «التأنيث» والسياق الثقافي الذي ورد فيه.

لايمكننا الاستطراد في طرح الاسئلة أو تقديم قراءة مخالفة من خلال ما تقدمه لنا نماذج من الإبداع العربي تمثل نقيض ما استشهد به الغذامي من امثلة وشواهد وهو كثير، والباحث يعرفه جيداً بكل تأكيد لان ذلك سينقلنا الى مجالات اخرى من التحليل.

ما يمكن أن نسوقه في هذا النطاق بصدد الفحولة في الثقافة العربية، وذلك انطلاقاً مما تقدمه لنا مصنفات الباه، والحكايات المتصلة به والتي تدخل في نطاق ما نسميه بالعشقيات التي اشتغلنا بها، وما نزال، أن الفحولة «ادعاء رجولي، ومطلب نسائي»، ومعنى ذلك أن مطلب الفحولة مفهوم نسائي تشكل في المناخ النسائي بما هو دليل على الخصوبة، وانها ادعاء رجولي لانها لاتحقق ابدا بالصورة المطلوبة. وهنا تقع المفارقة بين الخطاب والواقع. هذه المفارقة تتجسد بصور وألوان شتى تبعا لتبدل الحقبة والعصور وبحسب تنوع الخطابات التعبيرية والعلامات الموظفة في تمثيلها. فهي في عصور القوة ليست كما تتحقق في عصور القهر والضعف. وهي في الشعر ليست نفسها في الاخبار والحكايات (السرد). وفي الشعر عندما لاتتجسد ملامح الفحولة في اوسع معانيها وهي تسعى إلى تحقيق «المطلب» يكون ذلك دليلا على ضعف المجتمع. بهذه الصورة ليست الفحولة نقيضاً للأنوثة، و لكنها نقيض اللافحولة، لسبب بسيط يتمثل في كون الأنوثة لايمكنها أن تتحقق بدون فحولة، اذ بواسطتها يتم الخصب، وإلا فهي العقم.

ويمكننا نقديم ذلك على النحو التالي:

الفحولة	نض	اللافحولة
الانوثة	نض	اللاخصب

ومعنى ذلك بصيغة اخرى أن الانوثة لا تتحقق بدون فحولة اذ أن مدلولها معاً يقتضي الخصوبة والعطاء. لذلك يمكننا الحديث عن الفحل والفحلاء الولود بمعنى واحد يستلزم الخصب. وعندما يرفض الغذامي الخنساء باعتبارها «استفحلت واسترجلت» كان في الواقع يقوم بربط

الفحولة بالجنس، ويرى ان المرأة في الواقع هنا صوت رجالي هو صوت الفحولة، ويرفض هذا الاستفحال لانه ضد التأنيث؟ لكنه عندما يتحدث عن التأنيث مع قصيدة التفعيلة يدرج السياب بدون حرج لانه يتأول دلالات التأنيث ويعتبره خطاب المهمش. ولو اعتمد التصور الذي ألمحنا الى بعض عناصره لرآها فحلاء لاتقل فحولة عن غيها من الشعراء الفحول، لكنه يسير في اتجاه آخر في تأويل المسألة سنعود إليه.

٤ . ٢ . ٢ . أن الشعر العربي القديم الذي كتب اغلبه رجال ليس كله شعر فحول، كما تقدم لنا ذلك الأدبيات النقدية والبلاغية العربية بوضوح. وكما طالب الفرزدق بذبح الدجاجة اذا صاحت صياح الديك، وهو يقول ذلك في سياق سماعه قول امرأة شعراً، فليس معنى ذلك أنه ضد قول المرأة الشعر. ألم يتحدث القدماء عن بلاغات النساء؟[1] ولا يكاد يخلو مصنف من المصنفات العربية الجامعة من فصول تتحدث عن بلاغات النساء واخبارهن واشعارهن. أن الفرزدق ضد المحاكاة الناقصة على وجه الاجمال، تماماً كما طالب غيره وهو يصنف الشعراء بأن صنفا منهم علينا أن نصفعهم وهم «الرجال».

فالمسألة في التصور العربي القديم ليست في رأيي ثنائية ذكورة وانوثة، ولكنها مسألة شاعر أو متشاعر، كيفما كان جنس الشاعر. اما القول بـ «التأنيث» المهمش في الإبداع الشعري العربي فأمر يدعو على البحث وليس مصادرة جاهزة. اين هو هذا الشعر الذي جسد «التأنيث» وظل مهمشاً أو مغيباً؟ أن المهمش في الثقافة العربية كثير، ولكن لا علاقة له بالانوثة ولا بالتأنيث، ، ولكن بفحولة اخرى نقيض اذا جارينا الباحث في استعمال الفحولة.

---

(١) بلاغات النساء، ابن طيفور، دار الحداثة، ١٩٨٢.

لا يمكن تقديم مثل هذا التمييز الجنسي بين الرجل والمرأة لسبب بسيط هو أنه تمييز جديد في التصور والتفكير، ولم يطرح في الرؤيات القديمة بالصورة التي فرضها الواقع اليوم، رغم أن السرد العربي القديم يمدنا بعوالم تتصل بجزائر خاصة بالنساء. وهناك فضاء آخر لتحليلها ومناقشتها.

٤ . ٣. خلفيات أطروحة «التأنيث»:

٤ . ٣ . ١ . فما الذي جعل الباحث ينطلق من هذه الثنائية المتصلة بالتمييز بين الجنسين وهو يعالج قضية قصيدة التفعيلة؟ يبدو لي أن مرجع ذلك الخلفية التي يستند اليها في التحليل، وتستمد بعض عناصرها من النقد الثقافي ذاته من جهة، ومن اعتماده لما بدأ يتشكل في الابحاث الانجلوساكسونية عن «الأدب النسائي» من جهة اخرى. لقد بدأ الاهتمام منذ اواخر الستينيات من القرن العشرين بالآداب الهامشية (الزنوجة ـ الانوثة، ، ،) تحت تأثير المطالب الكبرى التي استقطبت الاهتمام في المجتمع الامريكي وفي الثقافة الامريكية لتحرير الزنوج والنساء والاثنيات ذات الاقلية، ومثل هذه المطالب ذات البعد الاجتماعي والحقوقي والاقتصادي لها مبرراتها ومسوغاتها في سياق تحول المجتمعات الحديثة وتطورها. لكن الانطلاق من دعاواها، واطروحاتها لتعميمها على التاريخ العربي والغربي فهذا يتطلب التريث والتمعن من جهة، يستدعي التدقيق المنهجي من جهة ثانية[1].

(١) في الكتابات النسائية الغربية دعوات عديدة إلى البحث في التاريخ بحثاً عن ملامح الانوثة، واعطاء الشرعية لها في العصر الحديث انظر النقاش في:
Legars Brigitte:Femme,le Feminsme des annees 1970 dans L'edition et la litterature.In,1999 Encyclpaedia Universalis, France, Version5.

انـا عـندما نـتأمل جيداً ما في هـذه الأطروحات من تصورات سجالية ودفاعية ومطلبية، فإننا نجدها لاتخلو من جدية احيانا، وتأويلات بعيدة احيانا اخرى، ولاسيما عندما تحاول اضفاء الشرعية على فحواها بالبحث لها عن جذور في التاريخ لانها في هذه الحالة تقوم بإسقاط التحولات الحديثة على الماضي. ويبدو لنا ذلك بجلاء حينما يتعلق الأمر بالوضع العربي.

٤ . ٣ . ٢ . أن وضعية المرأة العربية في عصور ما قبل الإسلام، وحتى بعده ليست هي وضعيتها في العصر الحديث الذي شهد تحولات كبرى جوهرية. ومن الطبيعي الا يقدم لنا التاريخ الأدبي العربي ايضاً عندما نعاين تاريخه اسماء شواعر في حجم الشعراء المعروفين لاسباب تاريخية عديدة يلمح اليها الغذامي بدوره ولكنه لا يعتمدها أساسا للتحليل. فأنى لنا أن نعتبر من منظور النقد الثقافي أن «عمودية الشعر» نسق فحولي؟ واذا ما وجدنا شواعر مثل الخنساء أو ولادة ادعينا انهن مستفحلات؟ ايمكننا أن نقول هذا عن الرياضيات والمنطق والفلسفة وشتى المعارف التي اشتغل بها الرجال دون النساء منذ القدم ونذهب إلى أن الفلسفة مثلاً سليلة الفحول فقط لان «فيلسوفة» ظهرت، وفكرت بطريقة اخرى في بعض الظواهر؟ ايكفي أن نؤكد بسبب ظهور نازك الملائكة التي اسهمت في تجديد القصيدة العربية اننا امام ظاهرة ثقافية جديدة هي «التأنيث»؟ اسئلة نصوغها للتأمل والتفكير في ضوء القراءة التاريخية والأدبية والنقدية على السواء لان اسقاط التصورات المتحققة في الدراسات الحديثة (الأدب النسائي) بناء على متطلبات الواقع لحالي على التاريخ امر يدعو على اعادة التفكير والبحث.

٤ . ٤ . التأنيث : بين الوعي الذاتي والنسق الثقافي :

٤ . ٤ . • اذا تجاوزنا الثنائية الضدية (رجولة/ انوثة) ورمنا التوقف عند طبيعة «التأنيث» الذي رصده الباحث وحاول الدفاع عنه انطلاقاً من الدور الذي قامت به نازك الملائكة لايسعنا الا أن نتساءل هل كانت نازك واعية بعملها في تحطيم العمود الشعري؟ ولماذا تحقق ذلك في اواخر الاربعينيات وليس قبلها؟ يجيب الغذامي عن هذين السؤالين اللذين نعتبرهما اساسيين في تأكيد أطروحته عن التأنيث من خلال نقطتين اثنتين :

٤ . ٤ . ١٤ . قصيدة التفعيلة بين الذات والنسق:

يناقش الغذامي مسألة ظهور قصيدة التفعيلة بصورة مخالفة لما يعتقده النقاد الذين سبقوه : انهم يعتبرون القصيدة الجديدة جاءت لتنقذ الشعر العربي ، اما هو فيعتبرها جاءت لانقاذ الشعراء . فما هو الفرق بين الطرحين؟ وايهما يتصل بالنسق وايهما يبتعد عنه؟

أ. **الذات**: ما يسعى الى أن يتميز به الباحث عن غيره من النقاد بصدد قصيدة التفعيلة هو تفسيره الذي يبين من خلاله بأن الحركة لم تأت لانقاذ الشعر العربي لان هذه دعوى غير مبررة ، وما هو مبرر يعبر عنه الباحث بـ «لعل» حيث يقول : «ولعل الانقاذ كان للشعراء لا للشعر» (ص . ٣١) انها دعوى لايمكننا الا أن نتساءل بصددها ، اذ كيف لمن ينطلق منا للنقد الثقافي أن يفسر الظاهرة ـ الحدث الكبير في تاريخ الشعر العربي الحديث بأنه يعود الى الذات» وليس إلى «النسق» . ويؤكد ذلك بقوله ايضا : «ان حركة الشعر الحر لم تقم على انقاض العمودي ولم تك قد جاءت للانقاذ» (ص ٣١) ، والتفسير الذي يقدم لذلك هو أن الشعر العربي كان يعيش فترة ازدهار كاسح ، ويذكر مدارس الديوان

وابوللو وحركات الرومانسيين، ، ،

في سياق هذا «الازدهار» الشعري كان السياب ونازك سيبدوان شاعرين عاديين لو انهما سارا على المنوال، فقاما بما قاما به لتحقيق الذات «ولابراز الذات بوصفها مبدعة ومتميزة وكصوت مسموع وملحوظ» (ص. ٣١ ـ ٣٢) أنه يفسر التجديد الذي اقدما عليه بأنه رغبة في اثبات الذات. وهنا نتساءل اين الحدث الثقافي المرتبط بالنسق الثقافي، واين الموقف من الفحولة والرغبة في ممارسة التأنيث اذا كان الامر يتعلق برغبة ذاتية في الظهور؟ أن التفسير الذاتي للرغبة في التجديد لاعلاقة له بما يذهب اليه من تفسير ثقافي، ولو اتخذ الباحث صورة تبلور الأدب النسائي في الغرب نموذجاً لما رأى الامر رغبة في تميز الذات النسائية عن الذات الرجولية؟

ان التطورات التي عرفها الشعر العربي منذ عصر النهضة جعله منخرطاً في الصراع المعتمل في الجسد العربي، هو صراع متواصل ومتطور بصورة كبيرة. لذلك كانت الاجيال تتلاحق تباعاً، والاستفادة من التجارب الابداعية الغربية كانت متواصلة، وكلما ظهر جيل جديد بدا له أن الجيل السابق لم ينجز شيئاً بسبب ضخامة المهام التي على المجتمع العربي أن يتحداها. لذلك كانت الحركات الإبداعية تضمحل بسرعة تحت تأثير تزايد الحركات باطراد. لذلك لعبت الرومانسية دوراً كبيراً جداً في التصدي لحركة الاحياء، ولم يكن من الممكن استمرارها بعد الثلاثينيات لانها بدأت تفقد بريقها مع تزايد حركة التحرر الوطني والقومي في الاربعينيات وتزايد وتيرة الصراع ضد الاستعمار والمرتبطين به، فكان أن بدأت تظهر اتجاهات مغيرة في السياسة والإبداع. والسياب ونازك والبياتي، ، هم من هذا الجيل الجديد الذي

سيتبنى الأفكار الجديدة، وعلى رأسها المطالبة بالتحرر من كل القيود.

كل هذا الجيل الجديد متشبعاً بالأفكار اليسارية الجديدة، ومتأثراً بالحركات الشعرية الغربية، وما فيها من تجديد بدأ مبكراً في العشرينيات من هذا القرن. اما الرومانسيون ومن يدور في فلكهم فقد بدأ تأثيرهم يخفت تدريجياً بعد أن مهدوا السبيل للتجديد، وقدموا تجارب مهمة وتجريبية متعددة في ذلك. أن الغذامي يعرف هذه التطورت احسن مني، ولقد وقف فعلا على مؤشرات لهذه التحولات، التي بدأت تتبلور منذ ١٩١٩ في العراق، وفي مناطق اخرى، لكنه بدل أن يقرأها من زاوية ثقافية، اعتبرها «محاولات فردية معزولة وغير فاعلة، ولم تتمخض عن حركة واعية، كما انها جميعها لم ترق إلى مستوى إبداعي لافت». (ص. ٣٣). لست ادري ممّ ينطلق في اعتبار هذه المحاولات غير واعية، وانها لم تفعل مفاعيلها في ظهور الحركة الجديدة. اذا انطلقنا من رؤية ثقافية وتاريخية موضوعية ونسقية، فإنه يمكننا تفسير حدث ثقافي كبير كما ينعته الباحث نفسه بالقول بأن السياب ما كان له أن يكون لو لم تظهر تجارب سابقة منذ البارودي وصولاً إلى ابي شادي، ويستحيل تبعا لهذه الرؤية تفسير الحدث بالرغبة الذاتية في التميز لاننا في هذه الحال سنكون مطالبين بتقديم تفسير نفسي ثقافي، ولك ما يسوقه بعد ذلك لتبرير التفسير الثقافي غير كاف، كما أن الحديث عن السباق أو المنافسة بين السياب ونازك بأنه سباق له دلالته غير كاف، كما أن الحديث عن السباق أو المنافسة بين السياب ونازك بأنه سباق له دلالته الرمزية يبدو لي أنه أليق بالتفسير النفسي منه بالتفسير الثقافي. وخير دليل على ذلك ما نجده واضحاً في انتهائه الى تأكيد دور السياب في قصيدة التفعيلة بالقياس إلى نازك، رغم أن احدهما سليل الفحول، والاخرى ضد الفحولة ورغم كل ما يقوله عن ماما نازك وهو

يدافع عن أطروحته.

ب. **الوعي**: يتطلب الحديث عن النسق الثقافي والتأنيث في علاقته بقصيدة التفعيلة وعي القائم بالحدث، اقصد المرأة التي حطمت العمود الشعري الذي هو رمز الفحولة. فهل عند نازك الوعي الملائم الذي دفعها إلى التمرّد على هذ العمود الشعري، ام أن الامر يقتصر على الرغبة في اثبات الذات، وتأكيد الحضور؟

هنا ايضاً وعلى غرار النقطة المتصلة بالنسق والذات، نجد الباحث يتردد كثيراً بين ذهابه احياناً إلى أن اقدامها على التصدي للعمود جاء مرة بدون وعي، واحيانا بوعي وسبق اصرار إلى الدرجة التي نجد انفسنا امام صعوبة اثبات حضور الوعي أو عدمه. لنتابع ما يقول قبل الانتهاء إلى تحديد تصوره في المسألة الهامة من خلال النقاط التالية:

- في معرض حديث الغذامي عن الحداثة ورأي ادونيس واحسان عباس بشأنها (والتي لم نرد التوقف عندها لأنها تستدعي منا نقاشاً مستفيضاً) يبين أن القصيدة الحرة «مسعى لابتكار الذات نموذجها الخاص معتمدة على المنجز القائم الذي لم تسع الى الغائه، ولكنها أقدمت على تفكيكه...» (ص. ٣٧) اننا هنا أمام إعادة أنتاج الموروث وإعادة تكوينه. ولكنه في الصفحة نفسها ومباشرة بعد إثبات هذا القول يصل إلى:

- «وبهذا وجدت الذات بوصفها كائنا مفردا غير عشائري، وجدت لها مكانا يمكن وصفه بأنه موقع إبداعي فيه إضافة وفيه فتح جديد عبر ممارسة لعبة (التكرار والاختلاف)، حيث يتحقق الإبداع بواسطة استخدام الأدوات القديمة ذاتها ولكن عبر اسلبة جديدة فالتكرار هنا يحدث من أجل تحقيق الاختلاف ومن ثم التميز والتفرد بعيدا عن مجرد المحاكاة أو المعارضة أو إعادة الصياغة» (ص. ٣٧).

ـ ومرة أخرى يتحدث عن السياب ونازك ويقول بصدد الوعي بالعمل الذي قاما به بالطريقة نفسها: «ولسنا نقول أن هذا قد حدث بوعي وقصد منهما، ولكننا نستطيع أن نقرأ حركة تغير النسق وتولد نسق جديد عبر فعلهما الإبداعي». ومباشرة بعد هذا الكلام ينتهي إلى ان «ان هناك مؤشرات خفية توحي برغبة مضمرة لدى نازك الملائكة لكي تؤسس للنسق الجديد، لكنها ليست في موقع قوي لاعلان المشروع والجهر...» (٤١).

ـ هذا التردد لدى حامل مشروع التغيير والهدم والبناء لنسق جديد لا يمكن إلا أن يدفعنا إلى التساؤل عن طبيعة النسق ووظيفته لدى مؤسسه، وبدون تتبع التفاصيل ننتهي الى تأكيد هذا التردد واللجوء الى اعتماد المؤشرات الخفية والمضمرة للتفسير إلى ان الحدث الكبير الذي دشنته المرأة محطمة العمود رمز الفحولة لم يستمر حيث «تظهر الأم وكأنها ترغب في إعادة البنت إلى حضن الأب وتبدو الأم وكأنها غير راضية على تمرد البنت على أبيها». ٠ص. ٤٣). اين الثورة الكبرى التي جاءت بها المرأة متمردة على الفحولة؟ «ويعود الأب الذكوري ليفرض شروطه على النسق الجديد حسب طلب السيدة الأم التي لم ترد لبنتها أن تنال حق الاستقلال التام» (ص. ٤٣). انتهت الحدوتة؟ ام انهار النسق؟ لا فرق ما دامت قصيدة التفعيلة جاءت:

ـ بناء على رغبة ذاتية: فالذات لا تستطيع المطالبة بالتميز ابدا. فالشعر الحقيقي هو الذي يستمر بغض النظر عن الفحولة أو التأنيث.

ـ بناء على وعي غير جذري، ما دام التذبذب والخوف، والمؤشرات المضمرة تنبئ باستحالة الاستمرار في إثبات الذات.

لكن الباحث وهو لا ينتصر للنقد الأدبي الذي يمارسه انصار

الفحولة، لا يريد أن يضع حدا للقصة، فالتأنيث سيحمله سليل الفحول أي السياب «جاء الإبداع لدى نازك إلى حد ما ولدى السياب إلى حد مطلق ومثل الإبداع دورا أموميا ـ لا أبويا ـ وانطلق النسق الحر ليغرس لنفسه موقعا جليا في الثقافة . . . » (ص. ٤٤) أن نازك حطمت النسق الذكوري وبنت التأنيث، (دور الأمومة)، وبما انها تراجعت فما على الرجال إلا أن يربوا البنت (قصيدة التفعيلة)، وليستمر التأنيث؟ نعم «جاءت جهود متواصلة بعد ذلك افضت إلى تأنيث النسق عبر انظمة القول واساليب الإبداع اللغوي، حيث جاءت قيم إبداعية جديدة تعتمد على المهمش والناقص والضعيف واليومي والحياتي والإنساني في مقابل الكامل والقوي والمتعالي مما هو صفات النموذج الفحولي» (ص. ٤٥)

٤ . ٥ علامات تأنيث الخطاب وآفاقها:

٤ . ٥ . ١ بعد إثبات «النسق الجديد» (التأنيث) الذي جاء لتحطيم النسق القديم الفحولي، ينتهي «النقد الثقافي»، ويكون اللجوء إلى النقد الأدبي لابراز علامات «التأنيث» التي بدأت تهيمن في الخطاب الشعري الجديد بغض النظر عن جنس الشاعر.

يشدد الباحث على علامات جديدة فارقة بين التجربتين القديمة والجديدة. ومن علامات تأنيث النسق الشعري نجد الثورة الإبداعية في اللغة وفي اعتماد الحكي ونبرة الحزن التي تجعل «النسق أكثر غوصا على المكبوت الإنساني» (ص. ٤٧)، وبوصفها اما. ويكرس لكل علامة من هذه العلامات وقفات يستشهد لها بما تقدمه النصوص. نتوقف اجمالا على التحليل الذي مارسه الباحث، لتسجيل بعض الملاحظات لتحفيز البحث في القصيدة العربية قديمها وحديثها لنتمكن فعلا من

تغيير المسلمات والرؤيات المسبقة.

٤ . ٥ . ٢ أن العلامات التي ينطلق منها الغذامي لا تتعدى محورين: شكلي ونوعي، وآخر موضوعي أو تيمي، ولا نجد تكافؤا بينهما.

أ ـ في المحور الأول يومئ الباحث الى ما تحقق على صعيد الأوزان والايقاع واللغة، ولكنه لا يتوقف عنده كما فعل مع المحور النوعي والمتصل باعتماد الحكاية التي يعتبرها خطابا تأنيثيا. صحيح أن القصيدة الجديدة احتفت بالسرد والحكاية بصورة لافتة للنظر. لكن ما الذي يؤكد لنا أن الشعر العربي القديم كان خلوا من الحكاية؟ أن الشعر العربي القديم اعتمد السرد في كل اغراضه. لكن الآراء التي تبلورت تحت تأثير تقسيم الاجناس في الغرب إلى غنائي وملحمي ودرامي كانت لها آثارها في تصورنا للإبداع الشعري العربي، فلم نجد له غير خانة «الغنائية» فحبسناه فيها، ولم نفكر في طبيعته الحقيقية. وهذا مجال واسع يستدعي منا إعادة النظر في كل تاريخ الشعر العربي من حيث اجناسه وانواعه بعيدا عن المصادرات الجاهزة.

وحتى عندما انبرى الباحث للحديث عن النص الازرق (ص. ٩١) ليتساءل عن كون الرواية رجلا ابيض، نجده يتحدث عن نشأة الرواية الغربية باعتبارها نوعا ادبياً متلبسا بالذكورة مع أن العكس هو الصحيح، حيث نجد أغلب المحللين وعلى رأسهم باختين، يرى جذورها متصلة بالخطاب المهمش وهو الثقافة الشعبية، وآراؤه في هذا المضمار معروفة. اما اعتبار الرواية ذكورية فهذا من الأطروحات النسائية، وهي ذات بعد سجالي أكثر منه علمي أو تاريخي. وعندما يقدم لنا الغذامي لعبة «اللاتأليف» عند رجاء عالم باعتبارها تحطيما للفحولة السردية القائمة على المركزية، نجده يمارس التأويل الأبعد للظاهرة ولنص أربعة صفر على حد

سواء، لأن لعبة ما اسماه باللامركزية، نجدها بدأت تتحقق في الرواية العربية الجديدة بعيد ١٩٦٧، وظل ذلك مستمرا إلى الآن، وعالم رجاء عالم السردي تنويع على هذا التجديد الذي عرفته الرواية العربية وهي تتمرد على الشكل التقليدي بصورة عامة.

ب ـ اما ما يتعلق بالتيمات (الحزن ـ رمزية الأم . . .) فيتصل في الواقع ليس بالاختيار الطوعي والواعي من لدن الشاعر لممارسة التأنيث، لأن التيمات تتصل بطريقة معاينة ذاتية الشاعر للعالم واسلوب تعبيره عن احاسيسه. وكما أن الاحاسيس تتأثر بالوضع الخاص للشاعر فإنها تستجيب ايضا للمناخ العام الذي يعيش فيه. لذلك كانت تيمات الحزن والغربة والتمرد أو الثورة عن مختلف السلط خاضعة في مجملها للشروط التاريخية وللسياق الثقافي الذي تبلورت فيها هذه التجربة، والتي امتدت إلى السبعينيات. ونفس الشيء يمكن قوله بصدد الانتقال من الذات الفردية إلى الانسانية لأن مرد ذلك يؤوب إلى تحول نمط استقبال الشعر: فأنا الشاعر لم تعد كما كانت تتوجه إلى متلق محدد ومباشر وصارت توجه القارئ. ومن الطبيعي أن تكتسب الملامح الانسانية التي تستمدها من الوظيفة الجديدة التي صارت تنهض بها القصيدة وهي ترمي إلى تجاوز الأغراض القديمة.

اننا هنا أمام شروط اجتماعية وتاريخية وثقافية جديدة وهي نفسها التي اثرت في مستوى التعليم الذي استفاد منه ابناء القرى والفقراء والبنات حتى صار لهم حضور داخل المجتمع وصاروا ينازعون من أجل أن يكون لهم فيه موقع، ، أن يمتلكوا أدوات خاصة للتعبير الفني، عكس ما كان عليه الأمر في ظروف تاريخية سابقة. فماذا يمكننا أن نقول في فترات لاحقة وبالأخص مع هيمنة ما يعرف بقصيدة النثر

هل تغير التأنيث؟ هل تغيرت التيمات؟ وهل علامات «التأنيث» ثابتة أم متغيرة؟ وما هي آفاق هذه العلامات؟

٥ ـ تركيب: اسئلة كثيرة يفرضها علينا التصور الذي اشتغل به الغذامي ليس فقط في هذا الكتاب وإنما في مختلف مؤلفاته، ونجاحه في تقديم أطروحاته وقدرته على الدفاع عنها دليل على جرأته العلمية ورغبته الملحة في تجاوز التبسيط السائد، وإرادته في تغيير الرؤيات السائدة والجاهزة في أي موضوع من الموضوعات التي اشتغل بها. وما احوج ثقافتنا إلى مثل هذه الأعمال التي لا تستسلم لما يسود من جاهز الرؤيات ومسبق التصورات، ومساهمتنا في النقاش تقدير لمجهودات الباحث وتعبير عن الاختلاف الذي بدونه لا يمكننا أن نتطور.

ومن القضايا التي نستخلص في ضوء هذه القراءة، والتي تدعونا إلى المزيد من البحث والتفكير قضية تطوير فكرنا الأدبي في مختلف تجلياته، وإعادة النظر في كل ما درس في فترات سابقة وعدم الاستسلام لما هيمن من نتائج وآراء. كما نرى ان الممارسة الإبداعية العربية شعرا وسردا ما تزال تفرض علينا النظر فيها بمنظورات تختلف عما ساد زمانا طويلا. ومعنى ذلك أن ما قيل بصددها ليس مبررا لعدم الخوض فيها بل على العكس نحن مطالبون بمراجعة كل ما قيل، لانتهاج سبيل مغاير في النظر والعمل. هذا هو مدخل الاختلاف، أي مدخل التطوير، وتحويل الكم إلى نوع، وما يفرضه علينا السياق المعرفي الذي يمارس علينا تحديات عديدة، وعلينا أن نواكبه بجرأة وإبداعية، كما فعل الغذامي، وهو يعيد النظر في المسلمات، ويناقش ما انتهى إليه السابقون بوعي وإدراك.

قراءة في مشروع الغذامي النقدي

د. عالي سرحان القرشي

(١)

لقد شغل الغذامي في كتبه ابتداء من «الخطيئة والتكفير»[١] حتى «المشاكلة والاختلاف»[٢] بمسألة «النصوصية»، وما يحقق ادبية الادب، وكيفية الكشف عن مكنونات النص واستنطاقه، فاستحضر لذلك منجزات الثقافة الانسانية، وقرنها الى المنجز الثقافي العربي، فظفرت اطروحاته بمصطلحات نقدية، لاجراءات يقوم بها الناقد، فراح الغذامي يشكل هذه المصطلحات، ويصف هذه الاجراءات ويطبقها، ويحاورها مع المختلف عنها، فإذا القارىء يظفر في انجازاته بعدد غير يسير من المصطلحات، وبتنمية نظرية نقدية عربية في تأويل النص، والبحث عن سمات النص الابداعي، فإذا بنا نقف في منجزه على عدد من المصطلحات مثل:

النصوصية، الاختلاف، النص المفتوح، المعمى، الاشارة الحرة، الاثر، الدلالة.

وبعض هذه المصطلحات يقابل مصطلحات أخر راح الغذامي يقصي تأثيرها، ويعري جمودها، ويبين فقرها مثل: العمودية، المشاكلة، النص المغلق، ويقود الغذامي المصطلحات في رقاب بعض، ويعقد بينها مناسب صلة، وشبكة، فتجدها تتخذ شكل شجرتين متقابلتين، احداهما نامية هي شجرة النصوصية وما ينمو فيها من المصطلحات السابقة، وما يداخلها من فروع أخرى من التخييل، والنص الأبي، ومعنى المعنى وعمودها الاختلاف.

والثانية شجرة جفت أوراقها، وبقيت تحفة، او مثالاً لها، وتوقفت عن ان يمتد نموها، لكنها بقيت دليلاً على ما حملت من مصطحبات وهي شجرة العمودية، وما يداخلها من المصطلحات السابقة، وما يتفرع عنها من مصطلحات: النص الآتي، النص المغسول، النص المغلق، وعمودها المشاكلة.

وسنحاول ان نستجلي مفاهيم هذه المصطلحات تأسيساً لما نحن بصدده من مقاربة لتوصيف انجازه، وسنبحث عن ذلك في آخر كتبه في هذه المنظومة، وهي «المشاكلة والاختلاف» الا فيما اضطررنا الى الرجوع اليه في كتاب آخر لزيادة استيضاح او لمقارنة.

بين العمودية والنصوصية بأساس كل منهما: المشاكلة، والاختلاف يقول «ولب الخلاف ما بين العمودية بأساسها القائم على المشاكلة، والنصوصية بأساسها المتمثل بالاختلاف حول تصور كل منهما لدرجات الشبه في التشبيه والاستعارة وكلاهما يتفقان في ان التشابه شرط في قيام هذا الشكل البلاغي، ولكنهما يختلفان حول معنى تفسير معنى التشابه، فالعموديون يطلبون درجات من التشابه تكون حقيقية، أي انها معروفة ومشهورة وسهلة الكشف. اما

الجرجاني «النصوصي» فإنه يرفض هذه الصفات لحالات وجوه الشبه، ويضع بدلاً من ذلك صوراً للعلاقات، كصورة ذهنية، وترتد هذه الصور الى العقل نتيجة لتفاعله مع سياقات النص، وتركيباته المبتكرة، كما يأخذ الجرجاني بما يمكن ان يقوم من علاقات وهمية ليست حقيقية، وانما هي تخييلية، وقد لا تكون صحيحة حسب مقتضيات العقول، وليس لنا ان نطالب الشاعر بأن يخضع لشروط المعقول والمعروف - كما تريد العمودية حينما تشترط الصحة المطلقة، واصابة الوصف، والاخذ بأشهر صفات المشبه به، وهذه الأخيرة ليست صفة لادبية الادب. فالادب له ان يطرح دعواه بلا بينة، ولا حجة عقلية، ويكفي فيه التخييل القائم على الادعاء»(٣).

وقد استنبط الغذامي منظومتيه الاصطلاحيتين هاتين، من تيارين متقابلين في البلاغة والنقد في الثقافة العربية، هما تيار الآمدي والمرزوقي، وتيار الجرجاني، الاول اطلق عليه تيار العمودية، والثاني تيار النصوصية وقد بث الغذامي في عرضه لهذين التصورين والنظامين حيوية، بذلك الحوار الذي استنطقه، وبذلك التمرد والخروج للثاني على الاول، يقول «. . وحينما نعارضها (الصياغة النهائية لمفهوم العمودية) بالجرجاني، فإنما نقيم حواراً بين تيارين نقديين قاما داخل الموروث العربي، وعاشا فيه، وهما العمودية متمثلة هنا في مقولات المرزوقي، والنصوصية التي تنبعث من تصورات الجرجاني المغايرة والمخالفة لما لدى المرزوقي» (٤).

وقد استنبت الغذامي مصطلح «الاختلاف» مما كان يلحظه عبدالقاهر في اثر الجمع بين المتباينين، وايجاد شدة الائتلاف في شدة اختلاف (٥)، وامتد بذلك المصطلح ناظراً الى اثره في التجديد والابداع

باستحضار المختلف، ومفارقة المألوف، ضاماً في باقة الاختلاف نظرات عبدالقاهر الى المخالفة والتجديد، ومعانقة الغريب، وتسميته ما جاء على الصورة المألوفة بالحسناء العقيم، والشجرة الزائفة لا تمتع بجنى كريم [٦] ورؤيته لاختلاف دلالة اللفظة باختلاف تركيبها في الجملة، وما يحدثه تأليفها مع غيرها من تغير في دلالتها، غير تلك التي كانت على الموروث السالف. . حيث يرى الغذامي ان عبدالقاهر يأخذ بمبدأ الاشارة الحرة، ويحرر اللفظة من سلطة المعنى [٧] ويقف الغذامي على تمييز الجرجاني بين المعنى ومعنى المعنى، فيجعل ذلك تحولاً الى ادبية الادب، وغوصاً في سياق النص، يقول الغذامي «وللتمييز ما بين المعنى في اللفظة والدلالة في الادب يقدم الجرجاني مقولته الخالدة حول المعنى الذي هو المعنى اللغوي، ومعنى المعنى الذي هو الدلالة النصوصية، ويجعل الاول مرتكزاً على المألوف والسائد من دلالات الالفاظ، اما الثاني فيتكون ويتولد من التركيب، وسياق النص، وبلاغيات الانشاء» [٨] .

واذا حاولنا ان نستوحي السبب الذي جعل الغذامي يطلق سمة النصوصية، على النص القائم على الاختلاف، وعلى القراءة التي تعتد بذلك الاختلاف، وجدناه فيما يراه الغذامي في هذا الصنيع من تمثل لمقتضيات النصوصية عند رولان بارت، حين يدفع بارت المؤلف بقطع الصلة بين النص وصوت بدايته، ومن ذلك تبدأ الكتابة التي اصبح بارت يسمها بالنصوصية Textuolity بناء على ان مبدأ اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف. والمؤلف لم يعد هو الصوت الذي خلف العمل او المالك للغة او مصدر الانتاج ووحدة النص لا تنبع من اصله، ولكنها تأتي من مصيره ومستقبله [٩] .

فتكون الجدة ومخالفة السائد، واكتناز النص بقبوله الاحتمالات المتعددة التي تحقق حضور القارىء، واعادة انتاج النص هي الامور التي جعلت الغذامي يجعل هذا النص المختلف الذي يؤسس وجوده الاختلاف في شجرة النصوصية.

وهنا تكون النصوصية في موازاة امور هي:

- اخذ قول المؤلف او الكاتب حجة ودليلاً على نصه.
- قياس حياة المؤلف وظروف عصره على مقولات نصه وتحكيمها فيه.
- وضوح النص بمجرد التلفظ به، وانتهاء دلاله عند ذلك الحد، أي إفراغه من أي دلالة يتحملها النص مستقبلاً فيتحدد معناه، ويتوحد، ولا يتجدد.

لهذا فإن هذا المصطلح «النصوصية» ليس دقيقاً في اطلاقه على شجرة تلك المصطلحات النابعة من مفهوم الاختلاف مقابل المشاكلة. حيث ان العمودية اصطلاح اتخذ من سعي الآمدي والمرزوقي الى ان يكون النص وفق عمود الشعر الذي حدد مواصفاته وشروطه المرزوقي. . ولم يتطرق فيه الى ما يصاحب النص من أحوال المؤلف، وتفسيره لنصه. وانما اتجه الى «سيادة المألوف، وان النص يعيد صياغة الامور المألوفة في العرف الثقافي السائد [١٠].

ثم إن النص في العربية لا يحتمل مفهوم النسيج في الثقافة اللاتينية (الذي تولدت عنه مفاهيم عديدة بالتشبيهات والاستعارات)[١١]، وله في الثقافة العربية مفهومات تجنح به نحو العمودية التي جعله الغذامي مقابلها، فمن مفهوماته: ما لا يحتمل الا معنى واحداً، او «ما لا يحتمل التأويل»، او ما نص عليه من الكتاب والسنة، وتأسيساً على ذلك قيل «لا اجتهاد مع النص» [١٢].

وقد اقترن مفهوم النصوصية بالكتابة [١٣]، ولكن ذلك لا يلابسه في الثقافة العربية. وما دام ان مصطلح «العمودية» اخذ من مقولات العمودية، فلماذا لا تؤخذ الصفة الرئيسية للتيار المقابل من مقولاتهم، كما اخذ عموده الاختلاف، وفرعياته من مقولاتهم، حيث كان عبدالقاهر يطلق على هذا المختلف صفات مثل: الغريب، المخترع، البديع، العجيب، النادر، فلو بحثنا لها عن تسمية تجمعها واسميناها الابداعية مثلاً لتقابل ما في العمودية من مشاكلة، وجمود.

واذا كان الاختلاف من مصطلحات عبدالقاهر فإن الابداعية من وحي كلامه، حين يسم من يقوم بذلك بالمحدث، والمخترع حين يراه بأنه «الحاذق الصنع، والملهم المؤيد، والألمعي المحدث، الذي سبق الى اختراع نوع من الصفة حتى يصير إماماً، ويكون من بعده تبعاً له وعيالاً عليه..» [١٤].

بل انه يقف على تشبيه للخليل يراه من هذا النمط الذي يعده شدة ائتلاف في شدة اختلاف، فيسميه بديعاً، وينقل رأي المرزباني بأنه مما أبدع فيه الخليل يقول: «فلما حصل الاتفاق كأشد ما يكون في شكل اليد مع الاختلاف كأبلغ ما يوجد في المقدار والرتبة من العدد كان تشبيهاً بديعاً. قال المرزباني: وهذا مما ابدع فيه الخليل..» [١٥].

وقوله: «وما كان بالضد من هذا» أي من التشبيه الذي يرى ويبصر ابداً وفي الغاية القصوى من مخالفته، فالتشبيه المردود اليه غريب نادر بديع» [١٦].

واحياناً يسم ذلك بالفاتن [١٧]، ويجعل تشكيل الشعر بدعاً»..
كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجامد الصامت في صورة الحي

الناطق والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب، والمبين المميز»[١٨].

وقوله عن بيت الحطيئة:

قوم هم الانـف والاذناب غيرهـم ومن يسوي بأنـف الناقة الـذنبا

«فنفي العار، ووضع الافتخار، وجعل ما كان نقصاً وشيناً فضلاً وزينا، وما كان لقبا ونبزاً يسوء السمع شرفاً وعزا يرفع الطرف، وما ذاك الا بحسن الانتزاع ولطف القريحة الصناع، والذهن الناقد في دقائق الاحسان والابداع»[١٩].

ولذلك نجد ان هذه المنظومة (النصوصية)، لو وسمت بـ (الابداعية لكانت امعن دلالة، على تمثل جريان الابداع، وحركته، وتشكله حين سماع المصطلح، مقابل جمود «العمودية». في حين ان «النصوصية» حين تسمع تشي بثبات المعنى، والعودة الى النص السالف، ولا تدل على ما اريد لها الا عن طريق معرفة وخبرة بما أراده له مطلقها، فهي لا تحمل «نصوصية» الاطلاق - اذا استخدمنا عبارة منشئها وتأويلاته - أي انها ترتهن للمؤلف، ولارادته، وتطل في قيده. بينما هو يريد من «النصوصية» حرية الدلالة، والتشكل على يد القارىء.

(٢)

لقد رأينا الغذامي، يوظف المصطلحات النقدية في اجراءات البحث عن كوامن النص، واستجلاء شاعريته، ووظيفة اختلافه.. ويستنبت هذه المصطلحات من تراثنا العربي، فيما رامه الباحثون العرب، وهم يجهدون انفسهم في البحث عن اسرار التميز والابداع، ومقومات الجمال.. فأخذ ما هجس به النقد العربي، وما مارسه من مصطلحات فدرس جذورها، ووظفها بإمكانات متجددة في فهم

النص، وحاول ان يقيم لنا شجرة هذه المصطلحات.

وسنحاول في هذه الوقفة ان نقف عند تطبيقاته لمصطلح الاشارة الحرة، حيث تتحول الكلمة في الرسالة الادبية الى اشارة «لا لتدل على معنى وانما لتثير في الذهن اشارات اخرى، وتجلب الى داخلها صوراً لا يمكن حصرها»[٢٠].

ولننظر في تطبيقه لذلك على قصيدة غازي القصيبي «اغنية في ليل استوائي». حين برهنت قراءة القصيبي نفسه[٢١]، على فاعلية الاخذ بمبادىء (النصوصية) Terkuolity التي اشرنا اليها في فقرة[١].

وقد جعل الغذامي «القمر» في هذه القصيدة ذا اشارة احادية، حيث جعله «الرجل»، فوقف بالاشارة الحرة للقمر، على اقتراحه هو قارئاً للنص، حين يقول و «القمر هنا هو الرجل»[٢٢]. ولكي يكون المتلقي معنا سأقدم له جزءاً من المقطع الاول[٢٣].

فقولي انه القمر
او البحر الذي ما انفك بالامواج..
والرغبات يستعر
او الرمل الذي تلمع
في حباته الدرر

وكان الغذامي يرى ان القمر هو الرجل يتحول الى «البحر» او «الرمل»[٢٤]. ولذلك جعل هناك مفارقة بين قمر القصيبي وقمر عمر ابن ابي ربيعة «لان القمر اسم اطلقته المرأة على الرجل في بيت عمر، ولذلك جاء في بيت واحد مفرد، وجاء على صورة احتفالية، تحقق فيها للرجل اغلى غايات نرجسيته حين هتف النسوة:

نعم قد عرفناه وهل يخفى القمر

اما في قصيدة القصيبي فإن «القمر» مطلب شعري تتوقف عليه الدلالة كلها، مثلما يتوقف عليه النص وجوداً، ولو قالت المرأة للقصيبي انه القمر لما حدثت القصيدة»[٢٥]. لكن الذي يجعل القمر يتزحزح عن تقييد اشارته بـ «الرجل» ـ كما رأى الغذامي، وتأول ـ ان وجوده يأتي الى جانب «الانا» «الرجل» المقترن بخطاب لـ «انت» «الانثى».

انا الاشياء تحتضر

وانت المولد النضر

فقولي انه القمر

فالقمر اذن شيء ثالث غير «الانا» وغير «الانت» فكيف نجعله دالاً على احد القطبين، وهو الذي جاء بعد اقتحام الولادة في الانثى عالم الاحتضار في الرجل؟؟ ثم ان التأمل لقوله «فقولي: انه القمر» والاخذ بمبدأ الاشارة الحرة، ومتابعة تشكيله في القصيدة، وتجدد ما يوحي به في كل قول، حيث هو البداية، ثم انه نهاية خاتمة كل مقطع، ويعطيك دلالة على ان «القمر» اعمق واثرى دلالة من ان يكون «الرجل»، اذ هو الذي يصبح معادلاً للبحر، او الرمل، او الشجر، او الوتر.. حيث يقول القصيبي بعد الجزء الذي اوردناه اعلاه من المقطع الاول..

فقولي انه الشجر!

وفي الغابة موسيقى

طبول تنتشي ألماً

وعرس ملؤه الكدر

..فقولي انه الوتر

فكيف يؤول الرجل، وهو وجود سالب متعطش للفعل، يتطلع الى التوحد مع المعشوقة «اللؤلؤة» الى ان يكون هذه الاشياء التي هي مقومات الوجود، وتعتلج بحركة الحياة، واليها المقصد والغاية الشعرية؟؟ انك بعد ان تقرأ آخر المقطع الاول تحس ان «القمر» الذي يطلب من معشوقته ان تصرح وتصدح به، هو الغاية التي يطمح اليها رجل ثائر ضجر يغالب الموت بالالتحام مع مقومات الولادة، مع معشوقته، ثم ان «القمر» في المقطع الثاني يأتي مقابلا للزيف والشهوات، واستعباد البشر، وفي المقطع الثالث يأتي مقابلاً لرحلة الانسان مع التاريخ وتأمله للحظة بين الماضي والثقيل والمستقبل المزعج، فيأتي ذلك القول: «فقولي انه القمر». مقابلاً لاستبعاد طيب السمر، وصمت الشعر:

ورائي من سنين العمر
ما ناء به القمر
قرون.. كل ثانية
بها التاريخ يحتضر
وقدامي
صحارى الموت تنتظر
فيا لؤلؤتي السمراء كيف يطيب
لي السمر؟
وكيف اقول اشعاراً
عليها يرقص السحر؟
قصيدي خيره الصمت

فقولي انه القمر

وفي المقطع الرابع يأتي مقابلاً لـ «انا» المبحرة مع الالم والمعاناة، المقابلة في الوقت ذاته لهذه الانثى المكتفية بالانغام والانسام. وفي المقطع الأخير يأتي مقابلاً لضياعه في الغد..

ولعلنا نستنتج من ذلك، ومن تكرار «فقولي انه القمر» ثم في قرنه مع العنوان «اغنية في ليل استوائي». ومما تتمخض عنه دلالات الابحار في الزمن وفي المسافة، وفي الاستئناس باللؤلؤة.

ايا لؤلؤتي السمراء!

يا اجمل ما أفضى له سفر

....

فيا لؤلؤتي السمراء!

ما اعجب ما يأتي به القدر

لعلنا من كل ذلك نزعم ان بإمكان القارىء ان يضع «القمر» عنوان أغنية المأساة التي يتجلى من خلالها التيقظ والاستكشاف، فالقمر دليل السائرين في البر والبحر، وضياء الليل، والراحل على صفحة شاسعة من المكان يناجيها العشاق والمسهدون الحامل لصفحات التاريخ في عين الشاعر حين انتقل الى لحظة تأمل الماضي والمستقبل،.. وقد جعله كل ذلك لان يكون موازياً لكل ما يزخر بالاحتمالات، كالبحر، والرمل، والشجر، والوتر.. وفاضحاً لكل زيف وخداع، ومعلناً لحلول الحقيقة، فتكون دلالة القمر في الامتداد بما تكتنز اشارته الحرة من دلائل، وليس في اقامته بديلاً عن «الرجل».

ولعل احساس غازي القصيبي بتضييق اشارة القمر، وتحويلها من ايحاء القمر الى ايحاء الرجل هو الذي جعله يبقي على دلالة القمر

في قراءته رهن ما تشير اليه الكلمة، وذلك قوله «مقصد صاحبنا ان القمر ـ قمر السماء كما نعرفه جميعاً دون رموز او ابعاد ـ هو المسئول عما احس به هو، وأحست به هي، القمر وبقية الاشياء التي كونت اللوحة الرومانسية: البحر، ورمل الشاطيء واشجار جوز الهند، والغابة الاستوائية بموسيقاها وسحرها» (٢٦).

ولكن القارئ غازي القصيبي، لم يستطع وهو يقرأ نصه، ان يخلص هذه الأشياء من اشاراتها الحرة التي يقول انها لا تتجاوز اليها عما نعرفه ـ رغم اصراره على ذلك، وإلحاحه عليه ـ والا كيف يكون القمر مسئولاً؟ كما قال في قراءته، لولا انه تجاوز حد الجرم السماوي الى ما يتهيأ لحضوره في المشاعر، وكيف تؤول هذه الاشياء الى لوحة رومانسية؟ وكيف يلاطف الشاعر سحرها؟.

ولنقرأ اول كتابته حين رام ان يعيد الشعر نثراً مع شيء من التفصيل ـ حسب قوله ـ «قولي لمن يسألك».

اتسألوني لماذا شعرت بانجذاب اليه؟ كان القمر هو السبب.

ليس القمر وحده، ربما. فقد كان هناك ايضاً البحر الذي يحمل الرغبات مع أمواجه. كان هناك الرمل الذي يلمع كاللآليء، كانت هناك رائحة جوز الهند النفاذة. كان الشجر مسؤولاً بدوره عما حدث.

كانت هناك الغابة. وأصوات الطبول. والعرس. كانت موسيقى الغابة بدورها جزءاً من السحر» (٢٧).

لنراه يجعل القمر مسؤولاً. وما عساه ان يكون كذلك لولا ما حمله الشاعر من حمولات افضت بما دعاه الى هذه اللحظة.

ويجعل البحر يحمل الرغبات. ولو كان البحر هو ما عرفنا دون

محمولات رمزية ـ كما اقترح الكاتب ـ لما عرفنا كيفية حمل البحر للرغبات.

وقل كذلك في الشجر. وقل كذلك في ضم هذه الاشياء وجعلها جزءاً من السحر.

وهنا نجد ان تفسير القصيبي لم يوقف دلالات القصيدة، ولا كذلك الغذامي على النحو الذي نراه عند نذير العظمة، حين علق على قراءة الغذامي وقراءة القصيبي، فقال: « . . ولو ارتضى القراء ما ذهب اليه الشاعر القصيبي في ذلك لألغيت لا العملية النقدية فحسب، بل لصودرت معها القصيدة ايضاً، واحتمالات القراءات المطابقة او المخالفة او المتقاطعة لنقاد آخرين في أزمة وأمكنة مختلفة

لا قراءة القصيبي ولا قراءة الغذامي تعطينا القول الفصل فيما ترمي اليه القصيدة، فقراءاتها مفتوحة الى ما شاء الله، والوقوف عند القراءة الواحدة يخرجنا من الشعر الذي يقرن الاختيار والاحتمال بضوابط الفن الشديدة الاسر»[٢٨].

لقد نجحت حركة الغذامي في ان نرى حركة الدلالات غير مرتهنة، وان الشاعر قد تجرد لدى القراء من الحكم على نصه وتأويله، اذ ان قراءاته اصبحت مجردة من السلطة التي اصبحت في احتمالات الاشارة، وتلقي القراء. . ولعل الغذامي بهذا الصنيع قد أراد أن يوقفنا على مفارقة حكم الشاعر على نصه، وينتقل بنا الى ذلك الانتزاع والتمرد على سلطة الشاعر عملياً.

وهو الامر الذي راح يؤسس له، وينتزعه من نسق الثقافة، حين راح يبحث عن القارىء المختلف، وهو ما سنلامسه في آخر مطافنا في الفقرة التالية.

(٣)

إن كان الغواص القديم قد أصاب مُنيته وعثر على الجمانة، فإن الغواص العربي الحديث قد فقد لؤلؤته، وكسر الجمرة وصاح بأعلى صوته معلناً انفلات اللؤلؤة من يديه» [٢٩].

هذا ما يقوله الغذامي، وهذا ما يجعله من قيمة للفقد، وللبحث عن المفقود، وهذا قوله عن لؤلؤة المبدعين، فأين هي لؤلؤته؟ وكيف غيَّبها؟ ولماذا؟

لكي نجيب عن هذا التساؤل الذي يبدو لي أنه جوهري في مشروع الغذامي، سنعود إلى ما تفرّع عن المصطلحات التي سبق أن أشرنا إلى أسسها فيما مضى، وتفرعها عن «النصوصية» و«العمودية» و«الاختلاف»، و«المشاكلة»، حيث نجد أن كل مصطلح يحمل دلالة الغياب والفقد والبحث عن اللؤلؤة هو النص الثري المتجدد مقابل كل مصطلح يحمل الانغلاق والانتهاء والاكتمال.. فلو تأملنا هذه المقارنة التي يعقدها بين مصطلح المعنى، ومصطلح الدلالة، حين يبين أن:

المعنى	الدلالة
القديم محدداً ومعجمياً	مطلقة
خاضع لنية المؤلف	ما يفهم القارئ من النص
يورث تاريخياً	إفراز متجدد
جاهز	استنباط من القارئ
سابق	لاحقة
خاضع لمعيار الصحة والخطأ	لا وجود لسلطة خارجة منها لأن قيمتها في ذاتها [٣٠]

لوجدنا أنه يضع القيمة للبحث عن الغائب، مقابل الخضوع لسيطرة الجاهز وإذا مددنا ذلك إلى ما يطلقه من صفات أخر على النص الذي يبحث عنه، وعلى النص الذي انتهى النظر فيه، لوجدنا ذلك يمتد في تلك الصفات التي ترنو إلى النص حين «يكون مادة حية وحيوية تسمح لنفسها بالانفتاح على ما سواها من نصوص مثلما ينفتح القارئ المطلق الذي لا يخضع لشروط الظرفية» ويجعل ذلك «هو النص المفتوح الذي يقابل النص المغلق الذي يعجز عن بلوغ ذلك المستوى من النصوصية ومن المقروئية» [٣١] ويجعل فعله والفعل القرائي غوصاً للوعي بالنص وبأنفسنا فيه، ويجعل وسيلة الغوص للوصول لفتح حلقات الدائرة والنفاذ من خلالها وإن شئنا قلنا اللؤلؤ مكان الدائرة - محاورة تقوم على المعارضة والمناقضة، وتتهيأ بالحل والنقض والتشريح[٣٢] . . ولبيان قيمة المضمر، وفاعلية البحث، وحركية المتجدد، يضع إحدى التجربتين مقابل الأخرى، التجربة التي أنهت البحث بأغلقته، والتجربة المقابلة لنلاحظ - كما يقول - «المختلف في مقابل المشاكل، والمضاد في مقابل الجاهز، والناقص في مقابل الكامل»[٣٣] ثم يقول «ولسوف نرى الاختلاف والتضاد بين التجربتين وبين نموذجين أحدهما كامل ومغلق والآخر ناقص ومفتوح».

ويجعل الغياب سبباً في نقل القصيدة من أن تكون نظاماً تاماً إلى كونها نظاماً ناقصاً، ولعلها خرجت خروجاً نوعياً من القصيدة النظام إلى القصيدة الوحدة [٣٤] . . وتبعاً لمسألة غياب اللؤلؤة والبحث عنها راح الغذامي يقرر فاعلية التجريب حيث يذكر أن سعد الحميدين مثله مثل العواد قد جعل القصيدة تتجه في هذا المسار الباحث بحيث تكون «الكتابة الشعرية نوعاً من الفتوحات المتواصلة ذات اللغة بايقاعاتها وسياقاتها ليس طلباً للنص الكامل وإنما هو طلب فتح لغوي نصوصي

ربما يكون ناقصاً . . »[٣٥] .

ولم يرد الغذامي الذي ينظر لهذا، ويقدره أن يكون ذلك الصنيع منفصلاً عنه، فهو يريد أن يكون نصه النقدي مفتوحاً باحثاً عن اللؤلؤة، ولما رأى أن المسألة قاربت الاكتمال والانغلاق بالبحث عن المصطلحات والاجراءات وتطبيقاتها، ولم يعد هناك إلا التكرار، وتطبيق النموذج، خشي على لؤلؤته من الامتلاك والانفلات من بين يديه، فانتقل من النص إلى اللغة ليشطرها بين التذكير والتأنيث، ليجعل الحاضر إشارة ودلالة على الغائب، ويجعل همه البحث عن ذلك الغائب، ليكسب فعله الحيوية والتجدد، وجعله غائبه مشوقاً هو لغة الأنثى، ونص الأنثى، وفاعلية ذلك النص، لكي يسير في طريق البحث عن «اللاشيء الجوهري» الذي منه تتكشف الأشياء، وتتولد من خلال اللغة[٣٦] .

استجمع الغذامي عزيمته، وأجمع أمره، فجاء يشطر اللغة، لكي يوجد احتمال وجود اللؤلؤة، ويجد البحر الذي يبحث فيه عن اللؤلؤة، لكي يوجد الميدان الذي يبحر فيه ويغوص، حيث جاء لمقولة عبد الحميد الكاتب «خير الكلام ما كان لفظه فحلاً، ومعناه بكراً»[٣٧] .

وأولها بذلك الانشطار حيث يقول «وكأنه بهذا يعلن عن قسمة ثقافية يأخذ فيها الرجل أخطر ما في اللغة وهو (اللفظ) بما أنه التجسد العملي للغة والأساس الذي ينبني عليه الوجود الكتابي والخطابي لها».

فاللفظ فحل (ذكر) وللمرأة المعنى، لاسيما وأن المعنى خاضع وموجه بواسطة اللفظ وليس للمعنى من وجود أو قيمة إلا تحت مظلة اللفظ[٣٨] .

وهذه العبارة لا نراها تحمل للغة ذلك الانشطار بين الذكر

والأنثى، فالمعنى الجديد، المتجدد الذي تشير إليه لفظة «بكراً» هو محمول اللفظ، هو قطب حركة اللفظ، هو انفجاره عن امكاناته وطاقاته، ليس قسيماً للفظ بل هو معنى اللفظ، ومعنى الكلام، ذلك أن الكلام المستعمل لا يتجرد عن المعنى، فالمعنى حاضر فيه لا يغيب، ولكنه قد يكون مطلق الدلالة وجديداً، وقد يكون محدود الدلالة، ومكروراً. لذلك نجد الانتقال بعيداً من هذه العبارة إلى قول الغذامي «وبما أن المرأة معنى والرجل لفظ فهذا يقتضي أن تكون اللغة للرجل وليست للمرأة» (٣٩). ذلك أننا لو قلبنا هذه العبارة على احتمالات عدة فلو قلنا مثلاً «خير الكلام ما كان لفظه بكراً ومعناه قديماً» وماذا لو قلبنا أيضاً عبارة عبد الحميد حسب ما يريد الغذامي من مكان للمرأة، وحسب ما اقترح السمطي (٤٠) وقلنا:

«**خير الكلام ما كان لفظه بكراً ومعناه فحلاً**».

فهل ستتحقق حينئذ في اللغة القسمة العادلة بين الذكر والأنثى. هل سيتحقق للأنثى اللفظ الفاعل المؤثر الذي به يتأسس المعنى ويكون المعنى حينئذ للرجل.

إننا حينئذ سنجد من يقول ان الأنثى حالت حينئذ إلى مجرد مخرج للمعنى الذي هو للفحل الرجل، وأن الألفاظ خدم للمعاني حسب ما هو في ذلك النسق الفحولي الذي يسميه الغذامي بـ «العمودية». ويجعل التقديم فيه للمعنى، وهي المسألة التي رأى الغذامي أن عْبدالقاهر لم يهشمها في «العمودية» (٤١).

ولو استحضرنا المقلوب الغائب في العبارة، وقلنا:

«**شر الكلام ما كان لفظه بكراً، ومعناه فحلاً**».

لكان لدينا تصور امكانية وجود ذلك في الثقافة العربية، وفي اللغة . . وإن العبارة الأصلية جاءت لتقودنا الى الخيرية والأفضلية وتنأى بنا عن طريق الشر والمسلك الوعر . . أي لو جارينا الغذامي في طريق الاستدلال، وجعلنا ذلك دليلاً على حضور الأنثى ولغتها لكان المتصور حينئذ وجود هذه اللغة، ووجود هذا الفعل . . . ولكن الكاتب يوجهنا نحو الأفضل والأعلى ـ ولم يكن في المسألة حينئذ إلغاء، أي ان ذلك التصور يبطل النتيجة التي انتهى إليها الغذامي الذي «كثيراً ما يؤول الألفاظ، ويحول مجازاتها إلى حقيقة واقعة»(٤٢).

فالعبارة إذن تجري في سياق البحث عن اللفظ الجزل، والمعنى الجديد، وهو الشأن الذي هيمنت عليه نظرة الأصالة، والعودة إلى النموذج، وعصر الاحتجاج باللغة في حماية اللغة من الدخيل ومن الهجنة، ومن تكسر الكلام . . والحاجة إلى الابتكار والابداع تحت جنح تزايد المعاني وتناهي الألفاظ .

وإذا مضينا مع الغذامي، وحاولنا استيضاح معالم تلك اللؤلؤة الغائبة التي يبحث عنها (تأنيث اللغة) . . فما ملامحه .

لو قرأنا هذا النص للغذامي تعليقاً على نص لمنيرة الغدير، لوجدنا فيه تحديداً لملامح هذا الفعل الذي غيبه ثم بحث عنه، ووجده يتشكل «تغامر المرأة فتفتح الأسوار الشائكة وسط ثنائية اللفظ والمعنى، لكي تضع نفسها بين لغتين، وتقلب أحجار الشطرنج. كل ذلك لكي تكسر وحدانية اللغة . . ولتتمكن من أن تكتب نصاً مختلفاً يختلف عن نصوص الرجل، وان استخدم الألفاظ نفسها .

ومنذ أن استحال استنبات لغة أخرى غير لغة الرجال، فإن الحل هو إعادة ترتيب أوراق اللغة ذاتها وكسر ثنائية اللفظ والمعنى من أجل

اعطاء حقه في تقرير مصيره من دون وصاية للفظ عليه وإذا كان المعنى لا يملك وسائل الحياة والإفصاح من دون اللفظ فإنه لن يعدم الوسيلة التي تسمح له بأن يناور الألفاظ ليختار منها ما يناسبه بدلاً من أن تختاره الألفاظ وتعرض نفسها عليه» (٤٣).

إن هذا الكلام الوارد قبل نهاية الكتاب باثنتين وعشرين صفحة، بعد ذلك الجهد من توصيف اللؤلؤة المفقودة، والبحث عنها، ليسلم باستحالة استنبات لغة أخرى، وإن قال عنها غير لغة الرجال، فهي لغة الرجال والإناث، ويجعل الحل في إعادة ترتيب أوراق اللغة. . وكأننا من جديد أمام ذلك النص الذي يبحث عنه الغذامي: النص المختلف، الذي يعتمد على الإشارة الحرة، النص المفتوح، النص القرائي.

وإذا جئنا إلى ما وسمه بالتأنيث للقصيدة الجديدة، حينما أبدعتها نازك الملائكة، وسمتها، ونظرت لها. وجدنا أن هذا الحادث المتكون يحمل طموحات الغذامي في النص الذي كان يبحث عنه، يقول: «ولكن نازك أشارت في أحد المواقع إلى صفة تنم عن التأنيث حينما وصفت القصيدة الجديدة بأنها شعر الشطر الواحد، وكأنها تقول انه النصف، وشعر البعض، وهو النصف والبعض المهمش في الثقافة العمودية ذات النسق الجسدي المتكامل عضلياً وشكلياً بواسطة اعتمادها على شطرين صادرين في تكوينهما الثابت والذي لا يقبل الزيادة أو التقلص على عكس شعر الشطر الواحد ذي الصفة المؤنثة في قابليته للزيادة والتقلص» (٤٤).

إننا هنا لمرة أخرى ولا أقول الأخيرة أمام ذلك النص المفتوح، المتناسل، الناقص، المختلف. .

وهذا الانجاز الذي تحقق على يد نازك هو الذي رآه كاسراً لسلطة

المستبد، ولنسق العمودية، هو الانجاز الذي قال عنه. . ومن الراجح أن القصيدة العمودية كانت في طريقها إلى باب مسدود مهددة بالوقوع في دائرة مغلقة، ولم ينقذ الشعر العربي من هذا المصير إلا القصيدة الحديثة وما اقترفه من تحد للنموذج وكسر للنظام، وتحييد لسلطة الشاعر المطلق المستبد والقصيدة الكاملة» (٤٥).

ليصور المسألة بعد ذلك في نسق يحاور نسقاً آخر، ويقاومه، يقول: «وهذه الأحكام هي تصورات نظرية عن نظامين ونموذجين ثقافيين، أحدهما سلطوي فردي كامل في مبناه ومعناه. والثاني متعدد مفتوح ناقص، وهو جزء من نظام وليس نظاماً مستقلاً بذاته».

تلك نقلة نوعية لم تلغ الأولى ـ وإن شاغبتها وتحدتها ـ ولكنها وقفت بازائها وطرحت نفسها كتعبير ممكن ومأمول» (٤٦).

إذن الغذامي حين يبحث عن النص الناقص، وعن التعدد، وعن النص المفتوح، ويسم ذلك بالنظام ويصفه بطبقات النص، ويجعله جزءاً من نظام، وحركة فيه ويفتحه لتعدد الأصوات داخله، ولتعدد فاعلية الإنتاج فيه وله، ولجعله قراءة حرة مفتوحة. . فإنه حينئذ يبحث عن حرية الابداع مقابل الاستبداد، وعن سماع الصوت المهمش والمقموع مكان صوت النجم والمتقدم، ونقل السلطة من مؤلف النص وبطله إلى المتفاعل معه والداخل في منظومته. . ولذلك من الحيف أن يكون صنيعه وهو يبحث عن اللغة المؤنثة منحصراً في ذلك إذ ان ذلك جزء من ملامح لؤلؤته التي ظل يبحث عنها قبل أن يشطر اللغة ويبحث عن الشطر الآخر. . وهو الأمر الذي أدركه حين قطع شوطاً في ذلك البحث فنجده يتخلى عن تأنيث اللغة، كما مر معنا، وبالتالي عن تجنيس الابداع ليعطينا معنى جديداً للؤلؤته المفقودة، ملامحه الحرية،

والتعدد والتجدد على النحو الذي سنوضحه.

فهو أولاً يجعل التأنيث للشعر نسقاً يقابل النسق الفحولي الذي هو العمودي، يقول «حينما نتحدث عن (الشعر والتأنيث) يجب أن نتنبه إلى مسألة مهمة وهي أن التأنيث ليس فعلاً محصوراً ومحدداً على المرأة، والشعر والتأنيث لا يعني ولا يرادف عبارة «الشعر والمرأة» فالتأنيث لا ينحصر ـ فحسب ـ فيما تفعله المرأة أو يصدر عنها هي تحديداً بما أنها أنثى.

إن التأنيث مرتبطاً بالخطاب اللغوي لهو نسق ثقافي يصدر عن الرجال كما أن التذكير نسق ثقافي يصدر عن النساء مثلما يصدر عن الرجال» [٤٧].

ونجد أننا هنا أمام نسق وسمه الغذامي بنسق التأنيث، فلماذا لا يكون هذا النسق هو نسق حرية الابداع؟ هو نسق النص المفتوح، هو نسق النص المتعدد التشكيل، هو النسق الذي يستوعب المقموع والمهمش، فيكون أشمل حينئذ، ويكون أدل على أن أزمة القصيدة العربية كما مر سابقاً لم تكن أزمتها أزمة المرأة، وإنما الانغلاق.

وإذا جئنا إلى عبارته التي يقول فيها «والشعر إذا لم يكن خطاباً أنثوياً فهو ناقص في نسقه الإنساني، وسيكون انحيازياً ومقالياً وأنانياً» [٤٨] ولو بدلنا العبارة بـ «والشعر إذا لم يكن خطاباً حراً. . . الخ»، فإن كلمة حراً، حينئذ تستوعب شمولية النسق الإنسانية، وتنفي الانحياز به والتعالي والأنانية التي قد تظهر مجدداً حين يحتكر القصيدة خطاب التأنيث من جديد.

ثم إن هذا النسق الفحولي هو من تلك العمودية التي قام تنظيره على كسرها بخطاب إبداعي تمثل الاختلاف، ولم يميز فيه بين ذكورة

وأنوثة، ولم يسم ذلك الكسر بخطاب التأنيث، أو تأنيث النص[٤٩] وتتسرب فكرة الشمول في الحرية، واستيعاب التأنيث إلى السمات التي يجدها في هذا النسق الجديد في مثل قوله حين يعلق على قول السياب:

هي حشرجات الروح أكتبها قصائد لا أفيد

منها سوى الهزء المرير على ملامح قارئيها

فيقول «وهذا وعي بالذات وبحقيقتها الانسانية لا يمكن حدوثها في النسق الفحولي، ولكنه يحدث في النسق الحر، وهو نسق يسمح للتعبير عن الذات وانكساراتها، كما أنه يتيح للدجاجة أن تصيح لا كصياح الديك، ولكنها تصيح صياحها بصوتها وكلماتها التي هي قصائد مؤنثة وصياح مؤنث» (٥٠).. فنحن هنا أمام التأنيث وقد ظهر صوته وهو في نسق حر يستوعب إلى جانب الأنوثة التعبير عن الذات وانكساراتها «ويكشف عن الشكوى والمرارة ويشير إلى مأساة الإنسان حينما ينكسر صوته وتنكسر صورته»[٥١].

ذلك أن العمودية التي جاء لتكسير جمودها، وانغلاقها، واحداث نسق آخر الاختلاف الذي تحمله القصيدة الجديدة، وما أنجزه الشعر (الاختلافي) قبلها ليست عيوبها التذكير أو الفحولة، وإنما عيوبها في الاستبداد، والانغلاق، والمشاكلة، بدليل انها لو شاركت فيها الأنثى دون أن تحقق لخطابها فاعلية الابداعية (النصوصية)، لكانت خطاباً مغلقاً.. أو خطاباً ذكورياً كما يقول الغذامي[٥٢].

وإذا تابعنا هذا الهاجس الذي قاد الغذامي إلى مفصل عيوب العمودية، وهو في قمة حماسه للتأنيث عند حديثه عن تأنيث القصيدة، فيجعل الحر مقابل الفحولي.. فإنا نجد مسألة التأنيث تغيب لفظياً، وتبقى الحرية دليلاً متضمناً لها ضمن محمولاته، دون أن نكون

بحاجة إلى شطر الابداع بين تأنيث وتذكير حين يقول «لم يعد الشاعر ذاتاً طاغية، ولقد تحول الامبراطور الأوحد إلى فرد من الشعب، وصار صوتاً في أصوات، وصار رقماً في كشوف تاريخية لا رقماً نهائياً، وبقي الصمت والسخرية والانتهاك» (٥٣).

وحتى تأويلات الغذامي للأخبار والمرويات تختلف باختلاف توسيع الرؤية في التأويل أو شغلها بمسألة التأنيث، ففي حكاية الفرزدق حين قال: «وإن الشعر كان جملاً بازلاً عظيماً فنحر فجاء امرؤ القيس فأخذ رأسه، وعمرو بن كلثوم سنامه، وزهير كاهله، والأعشى والنابغة فخذيه، وطرفة ولبيد كركرته، ولم يبق إلا الذراع والبطن فتوزعناها بيننا». . نجد الغذامي حين أوردها في الجزء الثاني من كتاب المرأة واللغة (ثقافة الوهم). . وهو مشغول بمسألة ذكورية الابداع، وسياج الذكورة ضد الأنوثة، نجده يستحضر في هذا التأويل الأنوثة فهو يقول: «وحكاية الفرزدق تنطوي على مقولة فحولية، تفترض طبقية الثقافة (طبقات فحول الشعراء) مثلما تفترض أن الثقافة كائن مذكر. . وبما أن الشعر جمل وليس ناقة فالشعر رجل هو من نصيب طبقة الفحول، وهؤلاء الفحول جماعة من الأوائل، وليس للنساء أو للمتأخرين نصيب في جمل بازل منحور قتل (٥٤).

ويضيف: لماذا جاء الشعر هنا ذكراً جملاً بازلاً ولم يأت أنثى (ناقة ولودا). . ؟.

في الأصل كانت القصيدة، والقصيدة أنثى في شكلها اللفظي والكتابي، وفي مضمونها، وهي ولود معطاء مثلما أنها رحم حامل بالدلالات.

ولكن كل قصيدة تنتهي إلى (شعر) والشعر فحل مذكر، ولذا

صار الشعر هنا جملاً وليس ناقة.

وتمتلئ هذه الأجزاء التي اقتطعناها من تأويله، وتلتبس بمسألة التأنيث ضد الفحولة، ونسقها، فهي مسار جميع التأويل ومداره.

ويأتي إلى هذه الحكاية ويؤولها مرة أخرى [٥٥]، في سياق يجعل التأويل فيه مشغولاً بمسألة السبق للأول، وتعالي الكبير على الصغير، والشاعر على الشاعرة، ويجعل الضمير (نا) لا يخص الفرزدق وحيله، ولكنه ضمير مفتوح لنا، ليشمل أيضاً رعايا الكلام والقراء.

وكاد أن ينهي هذا التأويل دون أن يعرج على مسألة التأنيث إلا في إطار الإنتاج مقابل الاكتمال، والتمام ثم الإغلاق، والانتهاء، في الجمل البازل، مما يعود بنا إلى النظر إلى المسألة في أفق النسق المفتوح الذي يستوعب الذكر والأنثى، ولن يكون همه التأنيث أو تأنيث القصيدة على يد نازك الملائكة بل همه النص (الاختلافي) الذي يستحضر مشكلة هذا «النسق المفتوح» حين يظل «محاصراً ومحاطاً بحدود تضربها الثقافة السائدة من حوله.. ومنه جاءت الحرب ضد أبي تمام وضد ابداعه المتمرد على (الجمل البازل) إذن نحن أمام نسق يرى فيه الغذامي الانفتاح والتجدد، والحرية مقابل نسق الانغلاق، والجمود، والاستبداد، فيمتد فيه الأمر إلى أن يرى شمول ذلك الانغلاق اللغة وصار باب الاحتجاج اللغوي مغلقاً ومحتكراً على طبقة محدودة من الأوائل».

وأن هذا النسق ممتد فيما يقول «قل ولا تقل» [٥٧] ويقود الغذامي المسألة نحو نسقية التسلط، ونسقية الانفتاح والتعدد والحرية. يقول «وهذا المتنبي صاحب الصوت الأوحد ـ حسب مواصفات النسق المتسلط ـ يقف بحياء نادر أمام ابن جني بوصف ابن جني قارئاً حراً لم

يذق لحم البازل ولم يطعمه قط . . »[٥٨] .

إذن نحن أمام الحرية مقابل التسلط . . وهذه الحرية هي المسألة التي تتجه إليها أبحاث الغذامي منذ الخطيئة والتكفير . . فقد رأينا اجراءاته النقدية وهي تبحث عن حرية الدلالة، وانفتاح التأويل، وعدم استعباد دلالة النص في معنى مفروض، حين شاغلته هذه المسألة، وراح يبحث عن أسسها وينقر عن تكون أنساقها، فشغل حينا بالعمودية والنصوصية (الابداعية) . . وحيناً آخر بالجوهري والمهمش، وآخر بالقارئ الذي يواجه تسلط الشاعر، والكاتب ومن هم في بطانتهما .

ولذلك شهدنا في تأويلات الغذامي الاحتفال بالساخر، والمقصي، وأحياناً النص المنقطع من نصه، والسائر على الأفواه بشكل يفتت الأصل . . وشهدناه يحتفي بالنص الذي يظهر فاعلية المقصي . . ويتابع ما يكون أنموذجاً من نظرة التسلط والاحتقار، فمثلاً تجده يبرز الوهم الثقافي في النظر إلى المرأة بوصفها جسداً، ومتعة للرجل [٥٩] فطرح الغذامي إذاً معانقة للحرية، وغوص في طريقها وكشف لسدودها، وحواجز حيويتها .

الهوامش:

١ ـ صدرت طبعته الأولى عن النادي الأدبي الثقافي بجدة سنة ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م.

٢ ـ صدرت طبعته الأولى عن المركز الثقافي العربي سنة ١٩٩٤م.

٣ ـ عبدالله الغذامي: المشاكلة والاختلاف: ٩٧ (هامش ٢).

٤ ـ السابق ٥٥.

٥ ـ السابق: ١٥.

٦ ـ السابق: ٥٦.

٧ ـ السابق: ٧٠ ـ ٧١.

٨ ـ الاسبق: ٧٤.

٩ ـ عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير: ٧١ (هامش).

١٠ ـ عبدالله الغذامي: المشاكلة والاختلاف: ٦٣.

١١ ـ محمد مفتاح: المفاهيم معالم: ١٩، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

١٢ ـ السابق: ١٨.

١٣ ـ ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي: ١٢٦ ـ ١٢٧، الطبعة الأولى، ١٤١٥هـ ـ ١٩٩٥م.

١٤ ـ عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: ١/ ٢٧٧، شرح وتعليق محمد عبدالمنعم خفاجي، الطبعة الثانية ١٣٩٦هـ ـ ١٩٧٦م، مكتبة القاهرة.

١٥ ـ السابق: ١/ ٢٨١.

١٦ ـ السابق: ٢/ ١٤.

١٧ ـ السابق: ٢/ ٦٣.

١٨ ـ السابق: ٣/ ٤٠٢.

١٩ ـ السابق: ٢/ ٢٠٦.

١٠ ـ عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير: ٢٥.

٢١ ـ عبدالله الغذامي: الكتابة ضد الكتابة: ٨٣ ـ ١٠٠، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.

٢٢ ـ السابق: ٤٦.

٢٣ ـ انظر النص كاملاً في: السابق: ١٤٣ ـ ١٤٦.

٢٤ ـ السابق: ٤٧.

٢٥ ـ السابق: ٤٦.

٢٦ ـ السابق: ٨٨.
٢٧ ـ السابق: ٨٩.
٢٨ ـ السابق: ١٣٢.
٢٩ ـ عبدالله الغذامي: القصيدة والنص المضاد: ١٠٠، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، المركز الثقافي العربي.
٣٠ ـ عبدالله الغذامي: المشاكلة والاختلاف: ٤٣.
٣١ ـ السابق: ٧٨.
٣٢ ـ عبدالله الغذامي: القصيدة والنص المضاد: ٨١.
٣٣ ـ الاسبق: ٨١.
٣٤ ـ السابق: ٩٨ ـ ٩٩.
٣٥ ـ السابق: ١٦٦.
٣٦ ـ عبدالله الغذامي: المشاكلة والاختلاف: ٤٣.
٣٧ ـ عبدالله الغذامي: المرأة واللغة: ٧، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، المركز الثقافي العربي.
٣٨ ـ السابق: ٧.
٣٩ ـ السابق: ٨.
٤٠ ـ عبدالله السمطي: تجليات المشروع المعرفي عند د. عبدالله الغذامي: مجلة النص الجديد: ٤٢٧ عدد ٦، ٧ ابريل ١٩٩٧م.
٤١ ـ عبدالله الغذامي: المشاكلة والاختلاف: ٢١ ـ ٢١٣.
٤٢ ـ عبدالله السمطي: السابق ٤٣٠.
٤٣ ـ عبدالله الغذامي: المرأة واللغة: ٢١٣.
٤٤ ـ عبدالله الغذامي: تأنيث القصيدة، والقارئ المختلف: ١٩ الطبعة الأولى ١٩٩٩م، المركز الثقافي العربي.
٤٥ ـ عبدالله الغذامي: القصيدة والنص المضاد: ٩٩.
٤٦ ـ السابق: ٩٩ ـ ١٠٠.
٤٧ ـ عبدالله الغذامي: تأنيث القصيدة: ٧١.
٤٨ ـ السابق: ٨٨.
٤٩ ـ لزيادة الاستيضاح يراجع الفصلان الثاني والثالث من كتاب: المشاكلة والاختلاف.
٥٠ ـ عبدالله الغذامي: تأنيث القصيدة: ٦٥.
٥١ ـ السابق: ٦٥.

٥٢ ـ السابق: ٧٢.
٥٣ ـ السابق: ١٢٤.
٥٤ ـ عبدالله الغذامي: ثقافة الوهم: ١٥٤، ١٥٥، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، المركز الثقافي العربي.
٥٥ ـ عبدالله الغذامي: تأنيث القصيدة: ١٢٧ ـ ١٣٠.
٥٦ ـ السابق: ١٣٠.
٥٧ ـ عبدالله الغذامي: ثقافة الوهم ١٥٦ ـ ١٥٧.
٥٨ ـ عبدالله الغذامي: تأنيث القصيد: ١٣١.
٥٩ ـ جاء ذلك في مواضع متفرقة من ثقافة الوهم.

حكاية سحارة
سيرة فكرية بخيال مستحيل

الدكتور عبدالرحمن بن إسماعيل السماعيل*

مدخل:

الواقع بكل تعقيداته وتحفظاته يشكل أزمة حقيقية تحاصر فكر المبدع وإبداعه من نواح عدة، لعل أشدها الواقع السياسي والظروف الاجتماعية بأعرافها وتقاليدها. هذا الواقع/ الأزمة يمارس سلطة قوية وقاسية على المبدع الذي يرفض هذا الواقع فيشكل لغته ومنطقه، فهو إما أن ينزوي بعيداً ويتلاشى يائساً من ايجاد طرق للتعايش مع مجتمعه ومحيطه، أو يلجأ إلى لغة ذات حيل تعبيرية عجائبية يمرر من خلالها آراءه وأفكاره ورؤيته للحياة والمجتمع، ويختفي خلفها من سلطة الواقع المتأزم. وتزداد الحاجة إلى مثل هذه الحيل كلما زادت الضغوط على المبدع الذي يبحث في مثل هذه الظروف عن «طرائق للترميز وتمرير الانتقادات الاجتماعية والسياسية والدينية» كما يقول محمد برادة الذي يؤكد أن الأدب المكتوب بلغة عجائبية «لا يتميز فقط بخصائص خطابه

* أستاذ مشارك ـ قسم اللغة العربية وآدابها ـ كلية الآداب ـ جامعة الملك سعود

وبنية الحكي واللغة، وإنما هو رؤية مغايرة للأشياء. . ولذلك تكون الكتابة المتشبعة بروح الفانتاستيك مغامرة واستجلاء للبقاء والهوامش والمقصي من كينونتنا المحاضرة بضغط القوانين والمحرمات وشتى أنواع الرقابة»[١] والكاتب في ترميزه وحيله التعبيرية يكتب لقارىء خاص ذي مقدرة خاصة يستطيع بواسطتها ملء الفراغات والمسافات البيضاء التي يتركها الكاتب وحل الشفرات التي يرسلها عبر حيل تعبيرية ولغوية تحيل النص إلى سلسلة من التعقيدات اللفظية والشطحات الخيالية فيتحول أمامنا إلى ما يشبه الزخارف الكتابية التي تحتاج إلى قارئ متميز يستطيع إرضاءها بقراءة متميزة تعيد إنتاجه وكتابته. هذا لا يعني أبداً استبعاد القراءات الأخرى؛ فالنص دائماً مفتوح لقراءات متعددة؛ لأنه ـ كما يقول رولا بارت ـ «مجرة من الإشارات»[٢] ومن مصلحة النص ـ أي نص ـ تعدد قراءاته لأن ذلك إثراء له. ولعل الحاجة إلى تعدد القراءات تكون أكثر إلحاحاً في النصوص العجائبية من غيرها من النصوص.

إن القراءة السطحية للأدب العجائبي التي تبحث عن معادل للشخصيات والأحداث على أرض الواقع لن ترضي النص، وبالتالي تفتقد نسبة كبيرة من المتعة التي يمنحها النص لقارئه. والكلمة ـ كما يقول الغذامي ـ «حصان طليق لا يملك عنانها سوى فارسها الذي يتقن امتطاء صهوتها، ويقدر فروسيتها، ويعرف أصالتها ونجابتها»[٣] وفارس

---

(١) تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي. ترجمة: الصديق بوعلام. (الرباط: دار الكلام، ١٩٩٣) ص ٤ ـ ٥.

(٢) أنظر الخطيئة والتكفير للدكتور عبدالله الغذامي (جدة: النادي الثقافي الأدبي، ١٤٠٥) ص ٧٣.

(٣) عبدالله الغذامي. حكاية سحارة. (بيروت: المركزة الثقافي العربي. ١٩٩٩) ص ١٠٧.

الكلمة ليس الكاتب وحده، بل إن القارئ يحتاج إلى مهارة أكبر في الفروسية ليملك عنانها ويمتطي صهوتها، وذلك بقدرته على اكتشاف الفراغات وملئها، وقدرته على المناورة، والمحاورة. وإذا كانت الكلمة إشارة حرة قادرة على أن تعني كل شيء، كما يقول الغذامي،[٤] فإن القارئ لابد أن يكون حراً قادراً على تصور أي شيء ليكتمل التعاضد بين القارئ والنص لكشف غطائه والتعرف على المخفي من مفاتنه لتتحقق اللذة التي ينشدها كل فارس مغامر. وأحسب أن إمبرتو إيكو يشير إلى تلك النصوص العجائبية التي تحتاج إلى قارئ من نوع خاص حينما قال: «إن النص يتميز عن سواه من نماذج التعبير بتعقيده الشديد بمالا يقاس، أما علة التعقيد الأساسية فتمكن في كونه نسيج (مالا يقال) وذلك يعني الذي ليس ظاهراً في السطح على صعيد التعبير. على أن (مالا يقال) هذا هو ما ينبغي أن يفعل على مستوى تفعيل المضمون. وهكذا يكتسب نصاً ما ـ بطريقة أظهر من أية رسالة أخرى ـ حركات تعاضدية فاعلة وواعية من جانب القارئ».[٥] ويقول في مكان آخر عن النص: «إن هو إلا نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنها فرجات سوف تملأ فيتركها بيضاء».[٦]

حول المصطلح:

تستعمل عادة كلمة (عجائبي)، كمصطلح أدبي لوصف الأحداث فوق الطبيعية، وهي ترجمة لكلمة ((fantastiqe الفرنسية، أو كلمة ((fantastic الانجليزية، وقد استعملها الصديق بوعلام حين

---

(٤) انظر الخطيئة والتكفير، ص ٧٣.

(٥) إمبرتو إيكو. القارئ في الحكاية. ترجمة: أنطوان أبوزيد (بيروت: المركز الثقافي العربي ١٩٩٦) ص ٦٢.

(٦) المصدر السابق، ٦٣.

ترجم كتاب تزفيتان تودوروف (مدخل إلى الأدب العجائبي/ introduction a la literature fantastiqe)، غير أن الدكتور محمد برادة حين قدم لتلك الترجمة استعمل الكلمة الفرنسية ولم يستعمل كلمة (عجائبي) التي اختارها المترجم، مما يشير إلى عدم اطمئنانه إلى هذه الترجمة. وتستعمل أحياناً كلمة (غرائبي) بدلاً من (عجائبي) للدلالة على المعنى نفسه للكلمة المترجمة.

عرف تودوروف الفانتاستيك بأنه «تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صبغة فوق طبيعية»(٧) وبناءً على هذا التحديد من قبل تودوروف فإن كلمتي (عجائبي وغرائبي) في اللغة العربية لا تنهضان بالمعنى المطلوب لوصف حدث فوق طبيعي؛ لأن المطلوب من المصطلح أن يصف وصفاً جامعاً مانعاً تلك الحوادث فوق الطبيعية التي لا يمكن أن تقع أي المستحيلة استحالة تامة. و(العجيب) في اللغة العربية لا يعني المستحيل؛ فقد ورد في لسان العرب، في مادة عجب، ما نصه: «العُجْب والعَجَب: إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده. قال الزجاج: أصل العجب في اللغة أن الإنسان إذا رأى ما ينكره، ويقلّ مثله، قال: قد عجبت من كذا». وهذا الحد لا يدخل في دائرته المستحيل الذي لا يمكن وقوعه عقلاً، فقلة الاعتياد لا تتنافر مع العقل، بل مع العادة، ومتى كثر وقوعه أصبح شيئاً عادياً وليس عجيباً، أما الشيء الذي يقصده تودوروف بالفانتاستيك فهو الشيء المستحيل.

أما الغريب، فقد جاء في لسان العرب في مادة (غرب): ما نصه: «والغريب: الغامض من الكلام، وكلمة غريبة، وقد غربت».

---

(٧) انظر شعيب حليفي، شعرية الرواية الفنتاستيكية. (المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٧، لم يذكر المكان) ص ١٧.

والغرابة بناءً على ذلك، لا تعني المستحيل، وغرائب الكلام - كما يفهم من أساس البلاغة - مرادفة لنوادره [٨].

وقد استعمل الدكتور عبدالله الغذامي كلمة (خوارق) لوصف هذا الاتجاه في رواية (العصفورية) لغازي القصيبي واعتبرها إحدى الحيل الإنشائية التي بنى عليها القصيبي روايته، وقال الغذامي في ذلك: «إن الخوارقية تقوم على اختراق الحاجز العرفي للأشياء، وكسر الحد الرسمي ما بين العناصر والكينونات الواقعية والخيالية» [٩] وما أورده الغذامي من تحديد للخوراقية ليس كافياً لوصف الوقائع الفانتاستيكية المستحيلة؛ فهو يدخل المستحيل كما يدخل الغريب المخالف للعرف، وذلك بعكس ما تعنيه كلمة الفانتاستيك باللغة الانجليزية؛ فقد ورد في معجم (مكميلان المعاصر) بأن الفانتاستيك هو «الشيء غير العقلاني، أو الوهمي الذي لا يصدق» [١٠].

أمام هذا الاختلاف في دلالة تلك المصطلحات على ما يعنيه مصطلح (الفانتاستيك) باللغة الانجليزية، فقد رأيت أن أستبدل بها جميعاً اسماً جديداً أحسبه يفي بحدود الكلمة الانجليزية (الفانتاستيك)، هذا الاسم هو (الخيال المستحيل) وهو مصطلح يمكن

---

(٨) الزمخشري، أساس البلاغة. (بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر ١٤٠٤/ ١٩٨٤) ص ٤٤٧.

(٩) وردت هذه الكلمة في دراسة للدكتور الغذامي حول رواية العصفورية تحت عنوان (العصفورية: المعلومة بوصفها شخصية سردية) نشرها في جريدة «الرياض» في ثلاث حلقات، الأولى في العدد ١٠٣٤٩ وتاريخ ١٢/ ٦/ ١٤١٧هـ والثاني في العدد ١٠٣٦٣ وتاريخ ٢٦/ ٦/ ١٤١٧هـ والثالثة في العدد ١٠٣٧٧ وتاريخ ١٠/ ٧/ ١٤١٧هـ.

(١٠) Macmillan Contemporary Dictonary. (N.Y Macmillan Puplishing Co.1997) P 370.

أن يفي بالحد الأدبي والنقدي لهذا الاتجاه في الكتابة؛ لأن الخيال والاستحالة أهم ما يميز هذا الجنس الأدبي. أما الاقتصار على ركن واحد من ركني هذا الاسم فإنه لن يحدد ذلك الجنس الأدبي بشكل دقيق؛ (فالخيال) كلمة لها دلالات واسعة كلنا نعرفها؛ بحيث تدخل ما يمكن وقوعه من الخيال ومالا يمكن وقوعه، فهي كلمة ذات قيمة نسبية مثل كلمة (المستحيل) التي لا تحدد الاستحالة تحديداً مطلقاً، بل بالنسبة إلى شيء آخر؛ بمعنى أن الشيء المستحيل بالنسبة إلى فلان قد لا يكون مستحيلاً بالنسبة إلى غيره، والمستحيل في مكان قد لا يكون مستحيلاً في مكان آخر. وما نريد تحديده في هذا المصطلح هو من باب المستحيل الذي لا يمكن وقوعه أو تصديقه البتة؛ وهو الشيء الذي وصفه تودوروف بأنه (حادث له صبغة فوق طبيعية) وفوق الطبيعي هذا هو الذي يتحكم في بنية الأحداث في (سحارة الغذامي)؛ لهذا فإن تسمية هذا النوع من الأدب بـ (أدب الخيال المستحيل) هي ـ في نظرنا ـ الأقرب إلى طبيعة هذا الجنس. وسوف نستعمل هذا المصطلح فيما يأتي من فقرات هذا البحث كمصطلح أدبي يشير إلى ما تعنيه كلمة (عجائبي أو غرائبي) لدى الكُتَّاب المعاصرين.

الخيال المستحيل في حكاية سحارة:

تشتمل هذه السحارة على ست وعشرين حكاية[(١١)]، وتنقسم إلى قسمين، القسم الأول يشتمل على خمس حكايات، لكل حكاية موضوع مستقل يختلف عن الآخر.

---

(١١) نشرها الغذامي تباعاً في جريدة «الرياض» منذ منتصف عام ١٩٩٤ وأتمها عام ١٩٩٦.

أما القسم الثاني فيبدأ بالحلقة السادسة إلى نهاية الحلقات، وتدور أحداثه حول شخصيتين رئيسيتين هما المعلم مسعود وتلميذه النابه سمير في مدرسة الخنساء الابتدائية للبنين.

بدأ الغذامي حكاياته بأن أكد للقارئ في الحلقة الأولى بأنه عثر في مخيلته على سحارة قديمة وجد فيها مطويات من الأوراق القديمة والمخطوطات، فيها طرائف من الكتابات وبعض المدونات والوثائق الشخصية والرسمية التي كان صاحب الشنطة يكتبها ثم يلقيها في سحارته هذه.. ويعود تاريخ هذه الوثائق التي لا يجمعها رابط إلى أزمنة مختلفة؛ فبينما يعود تاريخ إحدى هذه الوثائق إلى سنة (١٢٦١هـ) نجد أقرب تاريخ فيها هو (١٩٨٨م). وفي الحلقة الثانية نجد رسالة من المتنبي إلى دار نشر اسمها (عبقر) يطلب فيها نشر ديوانه، وتقريراً سلبياً حول هذا الديوان، وتوصية بعدم نشره لأسباب عدة من أهمها أن الشاعر مازال فتى صغيراً، ولو زعم أنه أكبر من طرفة أو الشابي، فإنه لن يبلغ شأو الأوائل. وفي الحلقة الثالثة نجد تقريراً سلبياً آخر حول رسالة دكتوراه مقدمة من طالب اسمه عبدالقاهر عبدالرحمن بعنوان (دلائل الإعجاز) رأى فيه كاتب التقرير أن الباحث غير مؤهل لنيل درجة الدكتوراه على هذه الأطروحة لأن الباحث، كما يقول التقرير، أدخل نفسه في علم من علوم العرب والأسلاف من أهل البلاغة والعلم ممن لا أمل للأخ عبدالقاهر في بلوغ شأوهم.

ونقرأ في الحلقة الرابعة قصة الشاب (ماجد) الذي ذهب إلى طبيب القلب للعلاج، ولكنه تذكر وهو في العيادة أنه على موعد مع خطيبته في الوقت ذاته، فما كان إلا أن ترك قلبه فوق مكتب الطبيب

وذهب الى موعده فتكتشف حبيبته أنه متبلد الإحساس، بارد الاستجابة فغضبت منه، وطلبت منه الانصراف فانصرف دون مبالاة مما زاد من حنقها عليه. وفي الحلقة الخامسة نجد تقريراً من رجل اسمه طابع ابن جعفر المصحي إلى رجل اسمه حداد بن الحارث الجزاري حول الأعشى وامرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة تسقط فيه جميع الحواجز الزمانية؛ فيشير فيه كاتبه إلى صديقه وأستاذه عبدالملك بن قريب، كما يشير إلى صديقه عباس محمود العقاد.

في الحلقة السادسة تبدأ قصة المعلم مسعود مدرس مادة التعبير في مدرسة الخنساء الابتدائية، واختيار مادة التعبير دون غيرها لم يكن من قبيل المصادفة كما سنرى فيما بعد، وقد ابتدأت أحداث تلك القصة في الأول من نيسان عام ١٩٩٤، وهو تاريخ ذو أهمية وقيمة كبيرتين بالنسبة للقارئ وللكاتب ولما سيأتي بعده من حوادث وأحداث. ومن تلك الحوادث أن المعلم مسعود وجد نفسه وجهاً لوجه مع بحيرة ماء تمتد من تحت جسر شارع التخصصي إلى مد البصر جنوباً، فقرر تحويل سيارته إلى قارب بحري ليتلافى التأخر عن المدرسة، ولكنه على الرغم من ذلك وصلها متأخراً وبيده سمكة، ففوجئ بالناظر يقابله بغلظة وجفاف وتجهم واتهمه بالجنون بعد أن قص عليه المعلم مسعود قصته مع البحيرة، وأخذ السمكة وسلمها للفراش قائلاً: «إن هذا المجنون اشترى هذه السمكة من أحد محلات الأسماك المنتشرة في التخصصي» فيرد عليه الفراش قائلاً: «نعم يا أستاذ إن مجنوننا هذا يبتكر حيلة لكل حكاية من حكايته لكي يبرر تأخره عن الدوام وكسله» [١٢].

(١٢) حكاية سحارة، ص ٣٥.

وقبل نهاية العام الدراسي أعلن في المدرسة أن المعلم مسعود أختير معلماً مثالياً فينطلق فرحاً يجري ويركض ويقفز من فوق الكراسي والنوافذ ويتسلق الجدران، ثم يشف جسده فيطير فوق أغصان شجرة السدر التي في فناء المدرسة، ثم ينفتح أمامه الفضاء فيحلق فيه سابحاً جذلاً محبوراً وبجانبه تلميذه سمير. وكانت هذه المحادثة سبباً في استقالة الناظر الذي صار يقول: «إنه لا يريد أن يكون مديراً لمدرسة المجانين» [(١٣)] وبعد أن عين ناظراً جديداً لهذه المدرسة عاش المعلم مسعود محنة جديدة مع الناظر الجديد الذي فرض على المدرسين والطلاب نظرياته وآراءه الغريبة، مثل الصمت في النهار والكلام في الليل، وإلغاء المجاز اللغوي، ومنع الطلاب من النوم تطبيقاً للحكمة القائلة (ومن طلب العلا سهر الليالي) وإلغاء الأنوار الليلية ثم تعليق المدرسين في مواقع المصابيح لأن (العلم نور). وقد طالب الأساتذة والطلاب بعدم التفكير وإيكال ذلك له ليفكر ويشقى عنهم. لذلك فقد استدعى والد الطالب سمير وأخبره بأن ابنه مصاب بداء الاختلاف؛ لأنه يخالف أقرانه ويمارس التفكير بنفسه، وهذا قد يؤدي إلى الموت كما حدث لصديقه (خليل أحمد) ولرجل آخر فرنسي يعرفه الناظر اسمه (رولان بن بارتيز). وتستمر أحداث هذه السحارة مركزة على المعلم مسعود وتلميذه سمير إلى نهاية الأحداث.

بين سحارة الغذامي وعصفورية القصيبي:

حين اطلعت على رواية العصفورية التي أصدرها غازي القصيبي عام ١٩٩٦ تبادرت إلى ذهني (حكاية سحارة) التي كانت ينشرها

---

(١٣) السابق، ص ٤١.

الدكتور عبدالله الغذامي في جريدة «الرياض» على مدى ثلاث سنوات منذ عام ١٩٩٤ ؛ وسبب الربط بين هذين العملين هو التشابه بينهما، والتشابه بين الكاتبين.

أما التشابه بين العملين فتؤكده الحيل التعبيرية التي تعتمد على الخيال المستحيل والتي يتسم بها كل منهما والتي سنستعرض بعضها في فقرة لاحقة، أما التشابه بين الكاتبين فيبرز في أن كلاً منهما خرج عن المجال الإبداعي الذي عُرف به بين قرائه واتجه إلى مجال السرد: فالقصيبي عُرف شاعراً مبدعاً بأعماله الشعرية الكثيرة، والغذامي عُرف بين قرائه ناقداً مبدعاً. والتشابه بين الكاتبين وعمليهما مجال خصب لدراسة نقدية موسعة تشمل جميع جوانب التداخل، أو التناص بينهما لعل الوقت يسمح بإنجازها في المستقبل القريب إن شاء الله.

إن التزامن بين عملي القصيبي والغذامي وصدورهما في فترة متقاربة يشبه إلى حد كبير التزامن بين رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي ورسالة الغفران للمعري [(١٤)] فالغذامي بدأ بنشر حكاية سحارته منتصف عام ١٩٩٤ على حلقات في جريدة «الرياض» وأتمها عام ١٩٩٦ ونشرها مجموعة في كتاب عام ١٩٩٩، أما القصيبي فقد نشر روايته كاملة عام ١٩٩٦. وهذا يطرح أمامنا احتمالاً مشروعاً في مثل هذه الحالة، وهو أن تكون حكاية سحارة، أثناء نشر حلقاتها في جريدة «الرياض»، قد أوجدت في نفس القصيبي، ذي الإنتاج السريع والغريز، رغبة لهذا الاتجاه، فكانت الشرارة الأولى التي دفعته إلى كتابة

---

(١٤) كتب ابن شهيد رسالة التوابع والزوابع بعد سنة ٤١٤ على أرجح الأقوال، وألف المعري رسالة الغفران سنة ٤٢٤ أي قبل وفاة ابن شهيد بسنتين. انظر في هذا: التوابع والزوابع لابن شهيد، تحقيق بطرس البستاني (بيروت: دار صادر ١٩٨٠) ص ٦٧.

العصفورية فتكون معارضة سردية ضمنية مقصودة[١٥]، هذا احتمال فقط، يقابله الاحتمال النقيض وهو وقع الحافر على الحافر؛ فكلا الكاتبين مبدع يحمل هموم أمته وثقافته ومجتمعه، فلا غرابة في أن يأتي عملاها متشابهين في المضامين والأهداف، فهما فرعان في شجرة واحدة عظيمة تمتد جذورها في عمق التراث العربي القديم الذي يزخر بكثير من نصوص الخيال المستحيل ذات الأهداف المختلفة، والتداخل بين الفروع والأصول حتمي لا مفر منه؛ فالجينات تنتقل من الأجداد إلى الأحفاد انتقالاً تلقائياً حاملة سمات مشتركة لا يستطيع أحد أن يتخلص منها مهما اجتهد في الاحتراس، وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى، وأغرب في اللفظ، وأفلت من شباك التداخل، كما يقول الناقد العربي القديم أحمد بن أبي طاهر[١٦] والنصوص القديمة ـ كما يقول ريدل ـ تفتح أبواب النص الحاضر ليلعب السابقون فيه دوراً غير محدد؛ لهذا، فالنصوص الأدبية تبدو كلها مزدوجة أو ثنائية؛ لأنها بطريقة لا إرادية متخللة بالنصوص السابقة، وبما أن النصوص السابقة تكمن في النصوص الحاضرة فإنه لا وجود للنص المستقل ذاتياً بشكل كامل[١٧] وهذان العملان كما قلنا فرعان في شجرة واحدة؛ فكلاهما

---

(١٥) سبق أن حددنا مفهوم المعارضة السردية بشقيها الصريح والضمني في بحث معد للنشر بعنوان (المعارضات السردية في الأدب العربي) وقلنا هناك إن المعارضة السردية الصريحة هي: (محاكاة الأديب بعمله الإبداعي عملاً إبداعياً آخر في موضوعه وأسلوبه) وهذا ينطبق على مقامات الحريري ومعارضتها لمقامات بديع الزمان. أما المعارضات السردية الضمنية فهي ما فقدت أحد العنصرين المذكورين، وهذا ينطبق على رسالة الغفران لأبي العلاء ومعارضتها الضمنية لرسالة التوابع والزوابع لابن شهيد.

(١٦) أبو علي الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر. تحقيق: جعفر الكتاني. (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام ودار الرشيد للنشر، ١٩٧٩) ٢، ٢٨.

(١٧) Vincent B. Leitch. Deconstructive Criticism (N.Y., Columbia University Press 1985 P 98

نص متسع ينشب أظفاره في نص منحسر، على حد تعبير جيرار جينت الذي سمى التداخل بين النصوص (بالاتساعية النصية) وهو يقصد بذلك توحد نص حديث، وهو النص المتسع، بنص سابق، وهو النص المنحسر [(١٨)] ومن هنا فإن كلا هذين النصين يمثل نصاً متسعاً ينشب أظفاره بنصوص سابقة هي في رأينا نقطة الالتقاء بينهما، وتمثل الجد الأعلى في سلسلة النسب لهذين النصين الحديثين، وقد حملا سمات مشتركة نقلتها الجينات من الأجداد إلى الأحفاد. وسوف نرى في الفقرة التالية نموذجاً من تلك السمات المشتركة على سبيل المثال لا الحصر.

من يقرأ هذين العملين (العصفورية وحكاية السحارة) لن يحتاج إلى وقت طويل ليلمح سمات التشابه بينهما مما يؤكد علاقة القربى بينهما والتقاءهما في سلسلة نسب واحدة تمتد إلى العصر الجاهلي مما يجعل فكرة المعارضة السردية من قبل القصيبي ليست بعيدة عن احتمال القارئ والنص ـ كما يقول محمد حسن حماد ـ «عبارة عن نسيج من الملصقات والتطعيمات، ولهذا من المستحيل أن نكتشف النسب الوحيد. والأول للنص: ذلك أنه ليس للنص أب واحد، أو أصل واحد، بل مجموعة من الأصول والأنساب تشكل على هيئة طبقات جيولوجية يصطف بعضها فوق بعض، ذلك أن النص الواحد ليس حديثاً، وليس قديماً، ولكنه مجموعة نصوص دفعة واحدة، وكل طبقة رسوبية من طبقاته تنتمي إلى عصر معين دون غيره» [(١٩)].

---

(١٨) ج. جينت، طروس الأدب على الأدب، ترجمة الدكتور محمد خير البقاعي، فصل من كتاب: آفاق التناصية، المفهوم والمنظور، منشورات: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ١٣١.

(١٩) محمد حسن حماد. تداخل النصوص في الرواية العربية. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧ ص ٣٨).

منذ الصفحة الأولى نستطيع أن نلمح التقاء البدايات بين هذين النصين، والبدايات ـ كما يقول إدوارد سعيد ـ «تؤسس على الفور علاقة النص بالنصوص الأخرى»[٢٠]

في العصفورية نرى قصة البروفيسور بشار الغول مسجلة في ملفات محفوظة في حقيبة أوراق منتفخة يحملها الدكتور سمير ثابت الطبيب النفسي الذي يلازم البروفيسور في مصحة العصفورية في بيروت، ويقوم باستخراج الملفات من تلك الحقيبة ويستعرضها بالتفصيل مع البروفيسور الذي قضى حياته في صراع مع القوى المضادة لتحقيق أحلامه السياسية ولكنه يصطدم بالواقع المر حين يتهم بالجنون ويدخل عدداً من المصحات النفسية .

وفي حكاية سحارة، نجد سحارة قديمة فيها مطويات من الأوراق القديمة والمخطوطات، وأبرز ما في هذه الأوراق قصة المعلم مسعود وتلميذه سمير، المعلم المثالي الذي يحاول تعليم طلابه الاستقلال بالتفكير، وتدريبهم على الإبداع في التعبير فيصطدم بالواقع الذي يقف ضد الجديد والتجديد فيتهم بالجنون مما يتسبب عنه استقالة ناظر المدرسة بحجة عدم رغبته في أن يكون مديراً لمدرسة مجانين .

في هذه البداية نرى الالتقاء الفكري بين الكاتبين مما يمهد لالتقاء أكبر بين همومهما المشتركة ؛ فالبروفيسور بشار الغول (أو الأستاذ بشار الغول) هو في الحقيقة معلم قضى وقتا طويلاً أستاذاً في عدد من الجامعات، وكذلك المعلم مسعود، ويزداد التداخل بينهما في اختيار اسم سمير دون غيره من الأسماء ليكون اسم الشخص الملازم للمعلم .

---

(٢٠) السابق، ص ٤٣ .

إضافة إلى أن اسم الأستاذ في العملين ذو دلالة واحدة؛ فالبشارة في اللغة العربية والسعادة بينهما تلازم وترابط. الهموم الإصلاحية بين المعلمين ترتطم بالواقع الذي لا يمتلكان التأثير فيه تأثيراً عملياً مباشراً، بل إن من يمتلك هذا التأثير هم قوم تحجرت أفكارهم ووقفت عند المعاني الحرفية النصوص؛ ويمثل هذا الموقف في العصفورية موقف ضياء المهتدي زعيم حزب النور الذي ساعده البروفيسور على إنشاء عربستان ٥٠ فقد كان ضياء المهتدي ملتزماً التزاماً حرفياً بكتاب (معالم في الطريق) لسيد قطب كبرنامج ودستور لحزبه، وقد قال للبروفيسور حين سأله عن برنامجه: «هذا الكتاب يمثل البرنامج الذي سيلتزم به حزب النور عندما يمكنه الله في الأرض» [٢١] وقد دار بينه وبين البروفيسور نقاش طويل حول صلاحية هذا الكتاب ليكون برنامجاً للحكم فكان ضياء المهتدي يدافع عنه بحماس شديد مستشهداً ببعض فقراته وكأنه يستشهد بآيات محكمات ويقول للبروفيسور: «لا يوجد في بياناتنا ما يخرج عن مقولات الإمام الشهيد العظيم قدس الله سره» [٢٢]. وهذا الموقف الفكري المعزول عن عصره ومتطلباته يشابه موقف الأستاذ حسون ناظر المدرسة في حكاية سحارة من الحقيقة والمجاز واكتشافه أن الحكمة لم تأخذ حقها من المعاني الفعلية، وهو في الحقيقة يقصد المعاني الحرفية، ودلل على ذلك بالحكمة التي تؤكد أن من طلب العلا سهر الليالي، ولهذا فرض السهر على الطلاب، وبالحكمة التي تقول (العلم نور) فأطفأ الأنوار في المدرسة وعلق المعلمين على أعمدة المدرسة وانتظر النور يشع من عيونهم ووجوهم. [٢٣] ولعل أهم التقاء بين الكاتبين هو

---

(٢١) العصفورية، ص ٢٧٤

(٢٢) السابق، ص ٢٩٤.

(٢٣) حكاية سحارة، الحكاية السابعة عشرة، ص ٨٢.

تقنية الكتابة السردية والحيل العجائبية التي تميز هذان العملان وهو تداخل، كما قلت سابقاً يحتاج إلى تخصيص عمل مستقل لدراسته.

جذور حكاية سحارة:

يكفي القارئ أن يلقي نظرة على غلاف كتاب الغذامي (حكاية سحارة) ليدرك جذور حكاياته والمنهج الذي سيتبعه المؤلف في سردها، فقد أثبت على صدر الغلاف الأول جزءاً من اقتباس كان هو الشرارة الأولى لكتابة حكاية سحارة، جاء فيه: «قال أبو العباس: وهذا من تكاذيب الأعراب..» وكأن هذه الكلمة تنبيه من المؤلف للقارئ لما سيرد من حكايات داخل الكتاب. وقد كان الغذامي حريصاً على تأكيد هذه الفكرة حرص من يريد أن يرمي العهدة على الرواي، فأورد كلمة المبرد كاملة على الغلاف الأخير من الكتاب، وصدر بها حكاياته داخل الكتاب في الصفحة السابعة؛ يقول المبرد: «وهذا باب من تكاذيب الأعراب: تكاذب أعرابيان، فقال أحدهما خرجت مرة على فرس لي فإذا أنا بظلمة شديدة، فيممتها حتى وصلت إليها، فإذا قطعة من الليل لم تنتبه، فمازلت أحمل عليها بفرسي حتى أنبهتها فانجابت. فقال الآخر: لقد رميت ظبياً مرة بسهم فعدل الظبي يمنة، فعدل السهم خلفه، فتياسر الظبي فتياسر السهم خلفه، ثم علا الظبي فعلا السهم خلفه، فانحدر، فانحدر عليه حتى أخذه».

والغذامي يقدم لقارئه بهذه الاقتباسات (عتبات) لنصه تساعده على معرفة شجرة نسب حكاياته، وكأن شجرة السدر التي ظهرت على الغلاف تشير إلى ذلك بشكل واضح حيث علا فرعها وأغصانها، وانغرس أصلها في قاع السحارة، وما الفرع والأغصان إلا حكايات

الغذامي نفسه، وما الجذع إلا الحبل السري الذي يربطها برحمها الأصلي وهو السحارة التي تمثل في رأينا التراث العربي المحفوظ. وأحسب أن هذا الرسم لم يأت مصادفة، أو باجتهاد خاص من الرسام، وهو ابنة الكاتب، بل جاء بإيحاء منه ليكون مع غيره نصاً مصاحباً (paratext) وعتبة من عتباته على حد تعبير جيرار جينت الذي أصدر عام ١٩٨٧ كتاباً خاصاً حول النصوص المصاحبة سماه (عتبات) أبان عن اهتمامه بهذا النمط من أنماط تداخل النصوص التي ذكرها في كتابه (أطراس). وقد حاول في هذا الكتاب توسيع هذا النمط «ليشمل كل النصوص الموازية للنص التي تعد نوعاً من النظير النصي، أو النصية المرادفة، فهي بمثابة العتبات والمداخل التي تربط النص الأدبي بكل ما يحيط به من نصوص، مثل العناوين الرئيسية والفرعية، ونصوص التقديم، ونصوص الملاحق، ونصوص التصدير، ونصوص التذييل، أو الكلمات التي تظهر على ظهر الغلاف، كما تدخل ضمن هذا النمط أيضاً نصوص الهوامش والتعليقات والصور وطريقة إخراج العمل الأدبي» (٢٤)

وقد اكتشف الغذامي في تكاذيب الأعراب فناً أهمله العرب قديماً، كما أهمله الكتاب حديثاً فانبرى لإحيائه وإعادة الاعتبار إليه، وقد ذكر ذلك صراحة قبل الشروع بنبش محتويات سحارته ونشرها على الملأ، فقال في الصفحة الخامسة من الكتاب: «منذ أن وقفت على باب (تكاذيب الأعراب) الذي عقده أبو العباس المبرد في كتابه الكامل (٢/ ٥٤٨) وأنا مغرم بهذا الفن، ولقد كتبت دراسة نقدية عن

---

(٢٤) انظر في تلك الأنماط: محمد حسن حماد. تداخل النصوص في الرواية العربية. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧) ص ٣٠ ـ ٣٣.

(جماليات الكذب) حول هذا الفن الطريف والشائع لدى الأعراب والبادية وذلك في كتابي (القصيدة والنص المضاد)[٢٥]. وإني لأرى أن هذا فن مهم من فنون الآداب العربية يحسن بنا أن نعيد إليه الاعتبار، وأنا هنا أكتب هذه الحكايات من باب حنين الروح إلى أصلها البدوي فأمارس تكاذيب الأعراب في هذه الحكاوي».

وقد دخل الغذامي أيضاً في تناص واضح مع طه حسين في كتابه (مرآة الضمير الحديث) حين نسب هذا الكتاب إلى الجاحظ. وقد أشار الغذامي إلى هذا الكتاب في صدر الحكاية الأولى من حكايات سحارته، وكأنما كان يبحث عن مبرر في الآدب القديم والحديث لأكاذيبه حينما حرص على أن يجد أساساً أدبياً لحكاياته عند رموز الأدب الكبار. يقول الغذامي في بداية الحكاية الاولى: «ألف طه حسين كتابه الجميل (مرآة الضمير الحديث) بناءً على مخيلة طريفة حيث نسب الكتاب إلى الجاحظ وجعل صاحبه يأتي اليه فرحاً وبين يديه كتاب مخطوط لم تعرف المطبعة بعد، ظفر به عند بعض الوراقين، وفيه رسائل مختلفة للجاحظ وغير الجاحظ، ويحتاط طه حسين للأمر فيضع في صدر الصفحة الخامسة من الكتاب عبارة تقول عن الكتاب (انه رسائل تنسب إلى الجاحظ، أراها محمولة عليه لان تكلف التقليد فيها ظاهر). ويدخل طه حسين مع صاحبه في مجادلة قصيرة يبيحان فيها صنيع مخيلتهما إذ ينسبان إلى الجاحظ ما لم يقله، ويأتي من هذه المحاورة قول طه حسين: أجاد أنت في اضافة هذا الكلام إلى الجاحظ؟ قال وهو يغرق في الضحك: ما أكثر ما أضاف الجاحظ إلى الناس ما لم يقولوا فما يمنعني أن أضيف اليه ما لم يقل»[٢٦] ثم بعد أن يضع الغذامي

(٢٥) القصيدة والنص المضاد. (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤) ص ١١٣.
(٢٦) حكاية سحارة، ص ٩

المبرد وطه حسين أمامه، ويحس بالاطمئنان إلى الطريق الذي سوف يسلكه، يقول: «ومثلما أن طه حسين قد عثر على تلك المخيلة الطريفة، فإنني قد وجدت نفسي أمام مخيلة فيها بعض الشبه مع مخطوطة طه حسين، وفي هذه المخيلة عثرت على (سحارة) قديمة وجدت فيها مطويات من الاوراق القديمة والمخطوطات، وشرعت انظر فيها.. ولقد تشوقت كثيراً إلى معرفة صاحب الشنطة ولم أتبين ذلك على وجه التدقيق. إذ قد وجدت أسماء عدة وردت في بعض الوثائق المحفوظة..»[٢٧] ويصر الغذامي على خيالية هذه السحارة حين ينبه قراءه في الحلقة الاولى إلى انه عثر عليها وهو يسير ليلا حسب عادته في ممارسة رياضة المشي، ووعد القراء بنشر ما وجده في هذه السحارة في الحلقات التالية، فماذا وجد الغذامي؟ وماذا يريد أن يقول؟

التأسيس لفن قديم جديد:

١ ـ حين نقرأ المقدمة والنصوص المصاحبة، أو عتبات النص، كما يسميها جيرار جينيت، ندرك أن الكاتب يتأهب، كما يقول في المقدمة، لرد الاعتبار لفن قديم في أدبنا العربي أهمله المحدثون، أو جهلوه، وهو فن (التكاذيب) واراد أن يشارك في التأليف في هذا الفن فقط من باب حنين الروح إلى أصلها البدوي، كما يشير في المقدمة. وهذا يعني أن الغذامي سوف يمارس التكاذيب بحثاً عن (جماليات الكذب) التي خصص لها الفصل الثالث من كتابه (القصيدة والنص المضاد)[٢٨]. حين بنى ذلك الفصل على الحكاية التي رواها المبرد عن

(٢٧) السابق، ص ١١

(٢٨) عبدالله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، (بيروت: المركز الثقافي العربي. ١٩٩٤م) ص ص ١١٣ ـ ١٥٧

تكاذيب الأعراب والتي أوردناها آنفاً.

يقول الغذامي حين بدأ في تشريح تكاذُب الأعرابيين الذي رواه المبرد: «ان كل نص هو بالضرورة نص شرود، كما يعرف المتنبي، ومن هنا فإن النص يتراوح مابين الكشف والاظهار وبين الشرود، فيظهر منه سطح بسيط ويغور منه أعماق معقدة. ولهذا فإن الدخول إلى العمق يحتاج إلى مخاتلة النص والتحايل عليه. وطريقنا في هذا هو أن نضعه بين محاور ثلاثة تدور حول فعل هذه الحكاية بوصفها نصاً شاعرياً ـ ولم أقل شعرياً ـ وهي بذلك فعل مغاير ومختلف عن التأليف النثري. وتدور المحاور ـ ثانياً ـ حول سؤال الاداة الفاعلة داخل الحكاية، ثم سؤال الهدف المتجلي فيها»[٢٩].

ويرى الغذامي أن هذه الحكاية (تكاذُب الأعرابيين) «لا تتجه نحو غاية نفعية محسوسة مما يجعلها حرة من شروط النفع أو الضرر. ولو حاولنا تعريف هذه الحكاية بالسلب، لقلنا انها ليست نفعية، وهذا واضح وانها لا تقوم على المخادعة والتحايل المسلكي، لأن المشاركين يدركان اللعبة ويفهمان النية والغاية من القول، ولا أحد منهما يخادع الآخر أو يضحك عليه. وهي لا تقوم على التزييف ولا استغفال المتلقي، وليس من وراء انشائها أي مصلحة مادية أو شخصية. وبما أنها ليست كذلك فهي إذن نشاط لغوي تخييلي له وظيفة انشائية ابداعية تعتمد على المهارة والفطنة والذكاء فهي ـ اذن ـ تماثل الشعر، كما يعرفه الجرجاني في انه (علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له) تلك شروط الشعر، ولابد انها أيضاً شروط التكاذيب مما يجعلها جنساً أدبياً مثل سجع الكهان، وهو فن

(٢٩) القصيدة والنص المضاد، ص ١٢٣ ـ ١٢٤

أدبي، ومثل المقامات وهي فن يقوم على الكذب والحيلة اللغوية والحبكة الظريفة والبديعة. وتكون الأكاذيب جنساً مثل هذه الأجناس ولا تذوب فيها»[٣٠].

ثم يتحدث الغذامي عن وظيفة الأكاذيب بوصفها جنساً أدبياً انطلاقاً من أن لكل جنس وظيفة حسب مفهوم آيزر عن وظيفة الاشارة، فيقول: «إن التكاذيب تحمل وظيفتها ومسبب نشوئها من حيث انها نص يفصح ويكشف، وفي الوقت ذاته يعبر عن حاجة إنسانية للابداع وللتجلي من خلال اللغة ليحفظ للإنسان موقعاً في دورة الحياة يدوم هذا الموقع ما دامت اللغة، ويتحقق ذلك من كون اللغة استنطاقاً للمسكوت عنه وتشجيعاً للنفس المكسورة كي تصلح كسرها بالنص، وكذلك فإن النص يفصح عن مشكل التعبير الإنساني عن الذات الإنسانية، فهو اعلان حياة وحيوية ضد العنة اللغوية والعجز الإنشائي. وفيه يأتي الخيال كفعل ابداعي لتخليص الإنسان من مشكل العنة، وتكون التكاذيب أصدق تعبير ابتكره الأعراب للخلاص من الجفاف والقحط الظرفي والذاتي»[٣١] ثم يقول «وكون التكاذيب تمثل هذه الوظيفة الابداعية هو ما يجعلها جنسا أدبياً متميزاً بنفسه ومختلفاً عما سواه، وهي تملك هذه الاهمية لانها تنطوي على تاريخ غني من التعبير المجازي، والمجاز هو الأصل الإبداعي، ولذلك فإن التعبير المجازي يصبح تاريخاً للذات المبدعة، ويكون علامة عليها مثلما انه وجود مستمر يدخلها إلى الآخرين ويدخلهم اليها في وحدة تفاعلية مشتركة ما دام النص وما دامت القراءة»[٣٢].

---

(٣٠) السابق، ص ١٤٨
(٣١) السابق، ص ١٤٩
(٣٢) السابق، ص ٥٠

٢ ـ تفيد صيغة (تفَاعل) في اللغة العربية مفهوم الاشتراك بين اثنين في فعل مشترك بينهما، ومتفق عليه سلفاً، مثل: (تسابق، تسامر، تجاور، تنافس) وكلمة (تكاذب) لا تخرج عن هذا المفهوم، وهذا يدل على الاتفاق بين الأعرابيين على هذا النشاط اللغوي، مما ينفي عنه النفعية والضرر الذي يمكن ان يقع على أحدهما. وكلمة (تكاذب) التي أوردها المبرد في صدر روايته لتلك الحادثة تعني في عمقها المعنوي قوله (تنافس أعرابيان في الخيال المستحيل، فقال أحدهما...) ولهذا فإن (التكاذيب) بهذا المفهوم تكون صدقاً، لأنها لا تتجاوز الفعل اللغوي المتفق عليه، وتصبح كما قال الغذامي آنفاً «أصدق تعبير ابتكره الأعراب للخلاص من الجفاف والقحط الظرفي والذاتي». وما زال الناس إلى يومنا هذا يمارسون التكاذيب في أوقات فراغهم في حياتهم اليومية ولا يجدون حرجاً في ذلك، فيقول أحدهم للآخر (تعال نتكابر بالكذب) أي أينا أكثر اغراقاً في الخيال.

أما (الأكاذيب) فليس فيها اتفاق بين طرفين كما في التكاذيب؛ فهي أحادية الفعل، وجانب النفع والضرر فيها بارز، ولا يمكن أن تكون أصدق تعبير ابتكره الأعراب: لأنها لا تدخل في دائرة الخيال المستحيل، بل هي أحاديث وأحداث خيالية لا تتنافى في امكانية وقوعها مع القوانين الطبيعية للحياة؛ لأن قائلها يحرص على أن يصدقه الآخرون فيأتي بما يمكن وقوعه وتصديقه عقلا، لا ما يتنافى مع ذلك.

من هذا المنطلق فإن (التكاذيب) تمثل الخيال المستحيل بكل أبعاده وبالتالي فانها جنس أدبي لا يمكن اخراجها عن دائرة الأدب العجائبي الذي يثير تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له

صبغة فوق طبيعية حسب تعريف تودوروف الذي يؤكد أيضاً انه متى ما وجد أن قوانين الواقع تظل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، فإن الاثر الذي أمامنا لا يمكن وصفه بالعجائبي، وهذا يعني ان العجائبي لا يمكن تفسيره طبقاً للقوانين الطبيعية المعروفة(٣٣).

التكاذيب إذن جنس قديم يماثل الشعر في مقوماته الجمالية التي يأتي الكذب في مقدمتها، وقديماً قال العرب ان (أعذب الشعر أكذبه) وهذه المقولة تعتمد على صيغتي تفضيل تقرران أن منتهى العذوبة تكمن في منتهى الكذب، ومنتهى الكذب هنا ليس الكذب الحقيقي بل هو الكذب المجازي الذي يعتمد على الخيال الذي يقول ما لا يقال ويوجد ما لا يوجد، والغذامي يؤكد على هذا المفهوم مستشهداً بقول ابن فارس: «ان للشعر شرائط لا يسمى الإنسان بغيرها شاعراً، وذاك أن إنسانا لو عمل كلاما مستقيما موزونا يتحرى فيه الصدق من غير ان يفرط أو يتعدى أو يمين أو يأتي بأشياء لا يمكن كونها البتة، لما سماه الناس شاعراً»(٣٤) والأشياء التي لا يمكن كونها البتة هي في الحقيقة ما سميناه الخيال المستحيل، وهي من أهم مقومات فن التكاذيب التي سوف نرى نماذج لها في سحارة الغذامي.

التكاذيب في حكاية سحارة:

يبرم الغذامي بينه وبين قارئه عقداً قبل أن يبدأ تكاذيبه، فينبهه إلى انه سوف يمارس تكاذيب الأعراب في هذه الحكاوي(٣٥)، على الرغم

(٣٣) تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص ٦٥
(٣٤) الغذامي، القصيدة والنص المضاد، ص ١٢٠
(٣٥) حكاية سحارة، ص ٥

من ان حكاياته تنبئ عن نفسها بما تحمله من خيال مستحيل لا يمكن تفسيره طبقاً للقوانين الطبيعية . ويعيد الغذامي هذا العقد بينه وبين القارئ في الحلقة السادسة ولكنه يلمح اليه تلميحاً حين أشار ان أحداث تلك الحلقة قد وقعت في الاول من نيسان من عام ١٩٩٤م[٣٦] ونيسان، كما هو معروف، هو شهر ابريل الذي تعارف الناس على الكذب في اوله واعتباره كذباً مباحاً، ونوع الكذب في هذا اليوم يأخذ جانب المزحة أو الفكاهة، وهو من هذه الناحية يختلف عن الكذب المعروف الذي قد يضر بالآخرين . أي ان كذبة ابريل كذبة تجئ بالتواطؤ بين الناس الذين يتسابقون إلى الكذب على بعضهم، ولا يقتصر ذلك على الافراد، بل ان بعض المؤسسات الرسمية تدخل أحياناً في هذا السباق، وبخاصة المؤسسات الإعلامية مثل بعض محطات التلفزيون، وكذبة ابريل من هذا الجانب تدخل في باب التكاذيب بكونها تجيئ بالتواطؤ العرفي بين الناس، لا بكونها داخلة في مجال الخيال المستحيل . .

أراد الغذامي نقل التكاذيب من كونها فنا شفاهياً بين اثنين مجهولين عند القراء، معروفين عند بعضهما، كما هو في نص المبرد، إلى تكاذيب مكتوبة يقوم بها فرد واحد معروف الاسم، هو المؤلف، ويوجهها إلى عدد كبير من الناس، هم القراء، وهذه خطوة من المؤلف نحو اعادة الاعتبار لهذا الفن القديم والباسه ثوباً حديثاً، فهو يقوم بذلك بمعارضة ضمنية لتكاذيب الأعراب، لا معارضة صريحة . وإذا كانت التكاذيب تقوم بين اثنين يتباريان بالتكاذب، فمن يتبارى الغذامي معه؟ ان هذه خطوة اخرى من خطوات تحديث هذا الفن الشفاهي وتحويله إلى فن كتابي، فالتكاذب الشفاهي يكون مباراة بين اثنين يسمع أحدهما

(٣٦) السابق، ص ٣٣

الآخر، وكل واحد منهما يحاول أن يتفوق على نظيره، كأي مباراة في أي مجال، أما التكاذيب الكتابية فهي ايراد تكاذيب من طرف واحد هو كاتب يكتبها لقراء من فئات ومستويات مختلفة، لهذا فإن الكاتب يقدم هذه التكاذيب بما يشبه العقد بينه وبين قارئه بالشكل الذي أشرنا اليه انفا، وكأنه يقول لقارئه (لا تصدق شيئاً مما أقول). وإذا كانت حكاية الأعرابيين المتكاذبين تكشف عن واقع حالهما، وعن همومهما المترددة بين الجوع الذي يجعل السهم ينطلق خلف الظبي في كل اتجاه، والخوف من ظلمة الليل الذي يدفع الأعرابي إلى ان يحمل على الليل حتى يوقظه، فإن تكاذيب الغذامي أيضا تكشف عن هم الناقد والمعلم الذي يحمل رسالة اصلاحية في عمله الاكاديمي وعمله الابداعي النقدي، وهذا أيضا يرتبط من طرف آخر ببدايات المؤلف الابداعية؛ فقد عرف عن الغذامي انه ابتدأ شاعراً مبدعاً، والشعر له ارتباط بالتكاذيب، بل انها تدخل في نسيج جمالياته الفنية؛ لأن أعذب الشعر أكذبه، كما يقول العرب، وكأنهم يحرضون على الكذب، لهذا فإن المؤلف لم ينتقل نقلة كبيرة بين هذين الفنين، الشعر والتكاذيب، فكلاهما يمتح من بئر واحدة وهي بئر التكاذيب، أو لنقل بئر الخيال المستحيل. ولو قلنا ان حكاية سحارة ما هي إلا ديوان شعري يضم ستاً وعشرين قصيدة معارضة ضمنية لتكاذيب الأعراب، لما كنا بعيدين عن الصواب؛ فالشاعر اعتاد ان يفرغ همومه الشخصية والوطنية والقومية في قصائده، وهذا هو الجانب الأهم في حكايات هذه السحارة الست والعشرين. فما هي هموم الغذامي في هذه الحكايات؟

حكايات هذه السحارة تعكس، كما قلت آنفا، الهموم الثقافية والتعليمية التي تشغل ذهن المؤلف، وهي لا تخرج عن هذين الهمّين؛

ففي الحلقات الخمس الاولى يسيطر الهم الثقافي والإبداعي منه بوجه خاص على موضوعاتها.

في الحلقة الاولى يشير الغذامي إلى انه «عثر على سحارة قديمة وجد فيها مطويات من الاوراق القديمة والمخطوطات، وطرائف من الكتابات وبعض المدونات والملاحظات، وتقارير علمية وتوصيات ادارية ومحاضر رسمية عليها تواقيع لاشخاص متنوعين».

هذا التمهيد بذكر محتويات السحارة اجمالا يكشف عن الهم الذي يشغل ذهن المؤلف، وهو بمجمله هم ثقافي واداري، فهناك مخطوطات قديمة، وكتابات طريفة، وتقارير علمية، وتوصيات ادارية، ومحاضر رسمية عليها تواقيع لاشخاص متنوعين، وسنعرف فيما بعد ان التنوع ليس تنوعا في الاسماء فقط، بل تنوعا في الاتجاهات والميول والنظرة إلى الابداع والمبدعين مما سينتج عنه التأثير المباشر على مسار الثقافة والأدب، وهو اشارة إلى المعوقات التي تواجهها الساحة الثقافية في كل زمان ومكان من قبل بعض الاشخاص الذين يتولون مسؤولية الثقافة وهم غير مؤهلين عقلياً وفكرياً لهذا الشأن. والغذامي حين يستعرض محتويات السحارة فانه لا يتخلص من روحه النقدية التي عرف بها على الساحة الأدبية، ولكنه في هذه المرة يأتي به في سياق السخرية الضمنية، لا الصريحة؛ لانه يتقمص دور السارد فقط لما جاء في محتويات هذه السحارة. ولا يخطئ القارئ في فهم موقف الغذامي الناقد من تلك المحتويات. ولننظر ما جاء في الحلقة الثانية حول ديوان شعر قدمه رجل اسمه (أحمد حسين) إلى دار نشر اسمها عبقر، وما جاء في التقرير الذي كتبه محكم هذه الدار (حداد بن حارث الجزاري)

عن هذا الديوان، وقد خط اسمه وتوقيعه على ذيل كل ورقة من اوراق التقرير ويستنتج الغذامي من لغته وعباراته «انه رجل شديد الغيرة على الذوق وعلى تربية الأجيال، وعلى نقاء الثقافة ونصاعتها» وقد تمكن هذا المحكم الغيور من كشف تهافت هذا الديوان ومن فضح سقطاته، فراح يحذر من مغبة نشر مثل هذا العمل الفج، وما ينطوي عليه من مثالب تضر بالاجيال وبثقافة النشء وذائقة القراء لاسباب ذكرها، وملخصها: ان صاحب الديوان رجل نكرة غير معروف لدى المحكم، وانه ما يزال فتى صغيرا على الرغم من زعم الشاعر بانه أكبر من طرفة ومن أبي القاسم الشابي، فهو لن يبلغ شأو الاوائل مهما فعل، كما انه كثير المباهاة بالنفس، شديد الغرور والاعتداد بنفسه، وشعره يقوم على المديح والاستجداء والشحاذة، وقد يبلغ به الأمر أن يمدح الرجل ثم يعود فيهجوه، وقد فعل ذلك مع زعيم عربي معروف، وعرض بالزعيم وبدولة الزعيم، وهي دولة عربية شقيقة وذكرها بالاسم الصريح. وقد استطاع هذا المحكم أن يمنع نشر هذا الديوان، كما منع من قبل نشر ديوان (سقط الزند) وهو كما يقول: «سقط لا يخرج منه قارئه إلا بالدعاء على صاحبه بأن يعمي الله عينيه، وبأن يستر الله على داركم الموقرة وأن يحفظها من نشر مثل هذا الغثاء الذي لا يقوله إلا من عميت بصيرته»[٣٧].

أول ما نلاحظه هنا هو تلاشي الحدود الزمنية واندماج القديم بالحديث؛ فالمتنبي، وهو شاعر نكرة عند المحكم، يزعم انه أكبر من طرفة، وهو في العصر الجاهلي، وأكبر من أبي القاسم الشابي، وهو في العصر الحديث. وهذا اشارة إلى سيطرة شيئين على أذهان كثير من

(٣٧) السابق، ص ١٥

النقاد في القديم والحديث، الاول: الأسماء اللامعة وقدرتها على حجب الرؤية الموضوعية للاسماء الجديدة، الثاني: ان القدماء ذهبوا بكل الفضائل، ولم يتركوا للمتأخرين مجالا للابداع، وهي فكرة راجت في العصور الأدبية القديمة لدى بعض النقاد مما نتج عنه محاربة كل جديد، وعدم رواية أشعار المحدثين، وقد حارب هذه الفكرة بعض النقاد البارزين مثل ابن قتيبة في الشعر والشعراء والثعالبي في يتيمة الدهر.

والمتتبع لمسيرة الغذامي النقدية يجد انه وقف ضد هذه الفكرة نظرياً وعملياً؛ فقد انبرى للكتابة عن مجموعة من شعراء المملكة الشباب، والاشادة بابداعهم الشعري، وقد ازداد هؤلاء الشباب شهرة وانتشاراً بعد ذلك. كما كان له موقف مناقض تماماً لموقف حداد بن حارث الجزاري حين ساند أحد الشعراء الشباب الذين رفضت بعض دور النشر نشر ديوانه الشعري الاول لاسباب لا تبعد عن تلك التي ذكرها ذلك المحكم، فما كان منه إلا ان اخذ الديوان وقرأه ورأى فيه شاعرا مبدعا يجب تشجيعه، فعمل على نشره من قبل احدى المؤسسات المعروفة مما جعله يتبوأ مكانة مرموقة بين شعراء المملكة. وهذا يعني ان الغذامي لا يقيم الانتاج باسم منتجه، ولا بمنهجه، بل بما يحمله من ابداع، وللاسم الذي اختاره المؤلف لهذا المحكم، وهو (حداد بن حارث الجزاري) دلالاته الواضحة على شخصيته المتجهة واتجاهاته المغلقة؛ فهو يحمل من الحديد صلابته، ويحرث في الاعمال المقدمة حرثاً باحثا عما يعوق نشرها، ثم هو بعد ذلك يقطعها اربا اربا كما يقطع الجزار بضاعته. هذا موقف الغذامي الناقد من الابداع الشعري، فما موقفه من الابداع النقدي؟ هذا ما سوف نراه في الأسطر

التالية:

في حلقة اخرى من حكاية سحارة يبرز الغذامي الاكاديمي بصورة ليست بعيدة عن صورته النقدية المنفتحة على كل جديد؛ وهو في هذه الحلقة يعرض تقريراً كتبه محكم مجهول عن أطروحة أكاديمية مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد من طالب اسمه عبدالقاهرعبدالرحمن، والرسالة بعنوان (دلائل الاعجاز). وواضح من اسم الطالب وعنوان الرسالة ان المقصود الامام عبدالقاهر الجرجاني المعروف بعبقريته في التحليل النقدي والبلاغي. وقد اتخذه الغذامي رمزا لكل عبقري مبدع يصطدم بحاجز التخلف والتحجر لدى كثير من المحكمين الذين همهم قتل الابداع والقضاء على كل جديد في الحياة الاكاديمية، وقد كشف التقرير عن حرفية كاتبه والتزامه الدقيق باللوائح المعدة من قبل المجالس العلمية، وعدم قدرته على تقبل الجديد الذي يخالف ما اعتاد عليه، ويبدو ذلك واضحاً من الاسباب التي ساقها لرفض هذه الاطروحة، وملخصها: ان اسم الرسالة، وهو (دلائل الاعجاز)، غير علمي لا تتوفر فيه شروط المنهجية، ولا تنطبق عليه قواعد البحث ولوائح الدراسات العليا. وان الباحث يخالف قواعد البحث العلمي، ولا يضع هوامش يوثق فيها مصادره ومراجعه، ولم يضع مقدمه يستعرض الدراسات السابقة عليه، ولم يبين (اشكالية) البحث وفرضياته، ثم انه ينهي حديثه دون خاتمة، وينتقل من فصل إلى فصل دون تمهيد. كما حاول الباحث ان يأتي بمصطلحات يوحي ظاهرها انها جديدة، وانها من مبتكراته، مثل مصطلح (النظم)، ثم انه يعطي لهذا المصطلح معنى لم يقل به أحد من شيوخ البلاغة وسلاطين البيان، ولو كان في ذلك مزية لسبق اليه أهل العلم من رجال السلف.

ولم يقف عند هذا الحد، بل انه ذهب يبتكر من رأسه أشياء من العجب العجاب مثل مصطلحه العجيب الغريب المضحك، وهو ما سماه (معنى المعنى) وكل ما قال به الشيوخ الاوائل هو اللفظ والمعنى، وهذا عبث ما بعده عبث، وإذا كان رأيه كذلك فلماذا لا يقول ايضاً لفظ اللفظ ويعطينا فهما جديدا للغتنا ولعلوم أسلافنا بأن للفظ لفظا مثلما ان للمعنى معنى. ومن الاسباب الداعية إلى رفض هذه الاطروحة إصراره على بعض الأفكار التي تثير الريبة وتزرع الشك مثل اصراره على القول بان المجاز أبلغ من الحقيقة، وهذا القول عليه مآخذ كثيرة لأن من العلماء من حذر منه، كما ان الاعلاء من شأن المجاز والحماس له يفتح بابا للتأويل وصرف النصوص وتوجيه الكلام بعيدا عن وجوهه الحقيقية، ثم ان ذلك يحمل طعنا بالحقيقة وتشويها لصريح المراد، وهذا بمفرده باب للريبة والشك يجب سده واكتفاء شره.

ويتابع الغذامي موقف حداد بن حارث الجزاري من الشعراء المبدعين فينشر رسالة موجهة اليه من رجل لا يقل عنه صلابة ضد الشعراء المبدعين اسمه (طابع بن جعفر المصححي) جاء في مستهلها: «أمد الله في عمرك وأدام سعادتك ونور حروفك وظروفك، لقد ابهجتني برسالتك، وافرحتني بحرصك على معرفة اخبار الذين تسللوا إلى عالم القلم والأدب، وسوف أجيبك في رسالتي هذه وأبين لك ما بلغني من علم عن الرجال الذين استفسرت عنهم..»[٣٨] وقد كان سؤال حداد بن حارث الجزاري عن (ميمون بن قيس، وهو الاعشى، وعن امرئ القيس، وعن عمر المغيري، وهو عمر بن أبي ربيعة). وكان الدافع إلى تقصي أخبار هؤلاء الشعراء بالذات دافعاً أخلاقياً لا فنياً

(٣٨) السابق، ص ٢٩

وذلك لتخليص المجتمع، وبخاصة الناشئة، من شرورهم، وما تحمله أشعارهم من فساد للاخلاق الاجتماعية؛ فالاعشى ـ كما يقول طابع المصحصحي ـ «يعشق امرأة تدعى (هريرة) ولقد استغربت قوله هذا، وأزعجني هذا الادعاء المشين عن عشق وعن فاحشة معلنة، وعن خرابة في طرف الحي»[٣٩] ولم يكن من طابع المصحصحي أمام هذه المعلومات المريبة إلا أن يتصل بمدير الشرطة ويطلب منه ان يبحث عن هذا الرجل ويلقي القبض عليه اتقاءً لشره ومحافظة على الناس منه، وهذه النظرة النقدية التي تحاكم الشاعر من خلال أخلاقه وحياته الشخصية لا من خلال قيمة انتاجه الشعري نظرة نقدية قديمة سادت لدى بعض النقاد القدماء، وحاربها آخرون. اما في العصر الحديث فقد نادى النقد بموت المؤلف نهائياً والخلوة بالنص منفردا لتكتمل اللذة بقراءته وتحليله، وهي فكرة روج لها رولان بارت، وتحمس لها الغذامي ونادى بها في كتاباته النقدية، وبخاصة في كتابه (الخطيئة والتكفير)[٤٠]، وكتابه (ثقافة الاسئلة)[٤١] وهو هنا يعيدها بطريقة سردية تهكمية، وتحمل كثيراً من السخرية على لسان طابع بن جعفر المصحصحي بتحريض من حداد بن حارث الجزاري.

في الحلقة السادسة من حكاية سحارة تبدأ قصة المعلم مسعود وتلميذه النابه سمير وتبدأ سلسلة من الحوادث العجائبية التي يسوقها الغذامي بأسلوب ساحر والتي لا يمكن تفسيرها على أساس من الواقع. ففي الحلقة السادسة يجد المعلم مسعود في طريقه إلى المدرسة التي

---

(٣٩) السابق، ص ٣٠

(٤٠) انظر الخطيئة والتكفير (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٤٠٥هـ) ص ٧١ وما بعدها.

(٤١) انظر: ثقافة الاسئلة. (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٤١٢هـ ـ ١٩٩٢م) ص ١٨٤ وما بعدها.

يعمل بها بحيرة في شارع التخصصي فتعيقه عن الوصول في الوقت المناسب إلى المدرسة، ولكنه يضطر إلى ترك سيارته ويسلك شوارع كثيرة للوصول إلى المدرسة فيجد شاطئاً جميلا قد اجتمع حوله الناس يسبحون ويصطادون فيقف ويصطاد سمكة ويذهب بها إلى المدرسة وما ان يدخل إلى الفصل ويطلب من طلابه في مادة التعبير التي كان يدرسه ان يكتبوا موضوعا عن بحيرة في الرياض، حتى يفاجئه ضابط المرور ويقتاده إلى مركز المرور بتهمة تركه سيارته في شارع التخصصي مما تسبب عنه اعاقة حركة السير، وهناك اصبح مجالا لتندر رجال المرور حين قص عليهم ما شاهده في شارع التخصصي غير أن رئيسهم كان له موقف آخر من هذه القصة حين ربت على كتفه وقال له: «يا بني، هناك اشياء يحسن بنا ألا نكشفها للناس. . انها قصصنا الخاصة وفلذات ارواحنا مما لا يصدقها سوانا، انها من المضنون به على غير أهله».

وحين سلمه مفاتيح سيارته وودعه عند الباب قال له: «مع السلامة أيها المضنون به على غير أهله». [٤٢] لقد أدرك هذا الرئيس قمة المعلم مسعود، وعرف أنه بين قوم لا يقدرونه، وأنه لن يجد بينهم من يصدقه، كما أن التجارب علمت هذا الرئيس أن يحدث الناس بما يفهمون ليتم الانسجام بينه وبينهم ولئلا يكون عرضة للتندر والسخرية، وأن هناك أشياء يجب أن نحتفظ بها لأنفسنا وأن نضن بها إلا على من يقدرونها وهم قليل ونسبتهم كنسبة هذا الضابط الى زملائه الذين سخروا من المعلم مسعود. وحين أراد الكاتب أن يبرز الفرق بين الضباط ورئيسهم من ناحية الانفتاح الفكري والادراك صور هؤلاء الضباط وقد اجتمعوا على طبق كبير من الفول وطرائق التميز يأكلون

(٤٢) حكاية سحارة، ص ٣٧

بشراهة وكأن عقولهم اصبحت في بطونهم، واختيار الفول دون غيره من انواع الطعام التي يتم الافطار بها عادة فيه اشارة الى الفكرة الشعبية الشائعة التي تقول: «من اكل فولاً اربعين يوماً فقد استثور» أي اصبح كالثور في جسمه وعقله. ويصف المعلم مسعود موقفهم منه اثناء توديعه اياهم في طريق خروجه من المركز فيقول: «رفعت يدي مسلماً ومودعاً لمجموعة من الضباط تجمعوا حول طبق كبير من الفول وحوله طرائق التميز وصحن فيه طعام لعله (المعصوب) او (الهريسة) نظروا نظرات فيها اشياء من التندر والسخرية وقال لي أحدهم: تفضل كل معنا، ولكن أحد زملائه رد عليه وقال: اتركه انه مستعجل كي يصطاد سمكاً من بحيرة التخصصي، بينما ترامى الى مسمعي همسة لأحدهم يصحح جملة صديقه ويقول: بحيرة شهار. وحينها جاءني رئيسهم وجرني من يدي وقادني الى الباب الخارجي وسلمني مفاتيح سيارتي وهو يربت على كتفي ويقول لي: مع السلامة أيها المضنون به على غير أهله». [٤٣] حين عاد الى المدرسة ودخل الفصل في مادة التعبير طلب من طلابه كتابة موضوع عن مشاهداتهم في العطلة الصيفية الماضية، وما ان بدؤوا في الكتابة حتى لفت انتباهه وجه التلميذ المهذب جداً والذكي جداً (سمير) الذي كانت قسمات وجهه ترتفع وتهبط وكأن مضخة هوائية قد غرست من تحت سحنة وجهه مما دفعه الى الذهاب الى ماصة سمير واستراق النظر الى ورقته فوجده يكتب بانفعال هائج عن منظر (بحيرة) تحت جسر (العروبة) وسط شارع (التخصصي) فقام المعلم مسعود واخذ تلميذه النجيب (سمير) وهمس في اذنه قائلاً: «يابني، هناك اشياء يحسن بنا ألا نكشفها للناس، انها قصصنا الخاصة

(٤٣) السابق، ص ٣٧

وفلذات ارواحنا مما لا يصدقه سوانا، انها من المضنون به على غير أهله».[٤٤] من هنا تبدأ علاقة المعلم مسعود بتلميذه النابه سمير وتبدأ معاناتهما معاً في مواجهة ناظر المدرسة الذي بدأ يحارب الكلام ويدعو الى الاكتفاء بلغة الاشارة لأن الكلام من فضة والسكوت من ذهب، ثم بدأ بالغاء المجاز من اللغة بحجة انه مؤامرة على المعنى وعلى المجتمع لانه يحرف الدلالات ويفصل بين المفردة ومعناها ولهذا سقطت الأمة وسقطت الحضارة لأن الناس صاروا يأخذون الحكمة مأخذا مجازياً.

وقد بدأ الناظر بالتطبيق العملي لهذه الدعوة بأن فسر الحكمة تفسيراً حرفياً فطبق على التلاميذ الحكمة القائلة (ومن طلب العلا سهر الليالي) فقرر منع الطلاب من النوم ووضع أجراساً في رقابهم لتنبههم كلما نعسوا، أما الأساتذة فقد طبق عليهم الحكمة القائلة (العلم نور) وهاله ألا يرى النور يشع من وجوههم، فإما انهم غير متعلمين، او انهم لم يستشعروا حقوق العلم ونورانيته فقام بالغاء الانوار الليلية وعلق الأساتذة في مواقع المصابيح وشبك اسلاك الكهرباء في آذانهم وانتظر ان يشع النور منهم لتتأكد الحكمة التي لم ير تأثيرها في مدرسته. يبدأ الناظر بمراقبة الطالب النابه (سمير) فيرى انه يختلف عن زملائه، فهو لا يطبق الحكمة القائلة (ومن طلب العلا سهر الليالي) تطبيقاً عملياً فأدرك انه مصاب بداء (الاختلاف والتفكير المستقل) فيقوم باستدعاء والده واخباره بذلك ويشرح له خطورة هذا الداء الذي اذا اصاب انساناً اخرجه عن قطيع اجناسه وأفرده في عالم غير متجانس مع بيئته ومجتمعه وناسه. وانه يخشى ان يقع له ما وقع لصديقه الأستاذ (خليل احمد) الذي ابتلي بمرض التفكير فخبط رأسه في سارية وسقط ميتا، او ما وقع لرجل فرنسي يعرفه الناظر اسمه (رولاند بن بارتيز) الذي مات تحت عجلات سيارة. ولم يكتف الناظر بذلك بل اتصل بوالدة سمير

---

(٤٤) السابق، ص ٣٨

واخبرها بمرض ابنها فعمدت الى علاجه بالفول بناء على توصية جارتها ام علي التي اكدت لها ان ابنها سوف يتبلد رأسه حين يأكل الفول اربعين يوماً كما يقول الأوائل. [٤٥] وهنا يمكن ان نربط هذه الوصفة الطبية وبين أولئك النفر من رجال المرور الذين سخروا من المعلم مسعود حين كانوا مجتمعين على طبق فول وطرائق التميز، بينما رئيسهم الذي لم يكن جالساً يأكل معهم هو الوحيد الذي استطاع أن يفهم قصة المعلم مسعود ويصدق روايته عن البحيرة التي رآها في شارع التخصصي.

هل حكاية سحارة سيرة فكرية للغذامي؟ أم أنها سيرة كل مبدع يعيش في مجتمع مغلق يحارب كل جديد يخالف ما استقر في حياته؟

إن المتتبع لسيرة الغذامي الابداعية والفكرية يستطيع ان يلحظ السخرية المرة بأسلوب عجائبي بمن وقفوا ضد ابداعاته النقدية والفكرية، ويستحضر تلك الحملات الشعواء ضده في الصحف والكتب واشرطة التسجيل والندوات التي اعقبت صدور كتابه (الخطيئة والتكفير) عام ١٩٨٥ وكل شخصية مبدعة في حلقات (حكاية سحارة) تمثل في جانب من جوانبها معاناة الكاتب في رحلته النقدية التي اتسمت بالتجديد وطرح الافكار الجديدة التي لم تعتد عليها ساحة النقد والابداع في المملكة، والغذامي نفسه يمثل في رحلته هذه كل المبدعين في العالم العربي الذين يصطدمون بالواقع الاجتماعي والثقافي المغلق في كثير من الاحيان، ويعانون ويعاني مريدوهم معهم في سبيل نشر افكارهم الجديدة، وما شخصية (سمير) التلميذ النابه في حكاية سحارة ومعاناته مع أستاذه المعلم مسعود إلا رمز لهؤلاء المريدين الذين يستميتون في الدفاع عن معلميهم وافكارهم التي آمنوا بها، وأمثلة ذلك كثيرة في القديم والحديث.

---

(٤٥) السابق، ص ٨٦ ـ ٨٧

«الشعرنة» بين السياسة والشعر

د. عبدالعزيز السبيل

هناك خلل في أنساقنا الثقافية! نعم. ولعلي أتفق مع مجمل ما طرحه الغذامي. لكن ما حدث هو أن الغذامي جعل المسؤولية الكبرى تقع على الشعر. يقول الغذامي «إن السؤال يتجه إلى النسق الثقافي العربي كله، وهو نسق كان الشعر وما زال هو الفاعل الأخطر في تكوينه أولاً وفي ديمومته ثانياً». [1] أحسب أن تلك فرضية يطرحها الغذامي. لكن الملاحظ أنه انساق مع هذه الفرضية التي يبدو أنها تحولت إلى ما يشبه الحقيقة خصوصاً بعد تقديم نماذج متعددة تؤيد ما يذهب إليه. وأحسب أن هذه النتائج تظل افتراضية!

إن السؤال الأساس لم يتم التوقف عنده بشكل كبير. الشعر يقوم على المبالغة والكذب والتزييف والفحولة... إلخ. وكل ذلك صحيح. وإذا نحن نظرنا إلى المجتمع في واقعه وتعامله وجدنا شبهاً بين ما يحدث في الواقع وما يحدث في الشعر. بمعنى أن «الشعرنة»

(١) عبدالله الغذامي. النقد الثقافي. قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠، ص٩٣.

قد غدت مرتبطة بجوانب كثيرة من حياة الناس كما يقول الغذامي، وهذا أيضاً صحيح. لكن المختلف حوله، يتمثل في هل السلبيات التي يحويها المجتمع جاءت بسبب الشعر؟ وهل مجرد التشابه بين ما يحدث في الشعر وفي المجتمع يجعلنا نصل إلى هذه النتيجة، دون دراسة للواقع الاجتماعي للخروج من الفرضية إلى الحقيقة، أو ما يقرب منها.

إنني أريد أن أنقل الأمر من القول إلى الفعل. وبالتالي من الشعر إلى السياسة بمنظومتها الحاكمية المتكاملة من أعلى السلطة إلى أدناها.

هل ما يحدث في المجتمع يأتي نتيجة للتأثر بالقول الشعري أم نتيجة للواقع السياسي الذي عاشه المجتمع عبر مراحل تاريخه، ابتداء من العصر الجاهلي ثم قفزا إلى العصر الأموي وما تلاه من عصور حتى لحظة الحاضر؟ أما العصر الإسلامي الراشد فسيأتي الحديث عنه لاحقا.

القول عند الشاعر يقابله الفعل عند الحاكم. وهنا نعود إلى السؤال المطروح آنفا. هل نحن أمام «شعرنة» أم أمام «سيسنة»؟ والنتيجة واحدة على أي حال. لكن المصدر مختلف. والفعل أفتك سلاحا من القول. وإذا كان الفعل على مستوى الحاكم العربي عبر التاريخ غالباً يتسم بأحادية الرأي، وأسلوب القمع وإلغاء الآخر، وما يصحب ذلك من طقوس، فإن هذه العدوى تمتد نزولا لتصل إلى الحاكم الأصغر فالأصغر في بوتقة المنظومة السياسية، حتى يصل الأمر إلى مستوى المجتمع بأفراده.

دون ريب سيكون التأثير شاملاً، لأن الأمر قد تحول من نظام الفرد إلى نظام المؤسسات. وهي مؤسسات تقوم على أحادية الرأي

والسلطة المطلقة للمسؤول الأول فيها، الذي يبدو حاكما أصغر. والأمر لا يقف عند حد المؤسسات الاجتماعية والإدارية، وإنما ـ وهنا تكمن الخطورة الكبرى ـ امتد ليصل إلى المؤسسات الثقافية، التي غدت ذات صوت واحد. وإلى المؤسسات التعليمية التي باتت عبر مناهجها وأساليب تدريسها تؤصل مبدأ الرأي الواحد، والتبعية المطلقة لما يقوله الأعلى والأسمى. وهذا أدى إلى تعطيل ملكة التفكير التي لم يعد لها مكان في ظل الأحادية في القرار والرأي.

وكأنني بالتالي اقترب من مرحلة لا تصل إلى تبرئة ساحة الشعر والشاعر، لكنها تضع المسؤولية الأكبر على النظام السياسي العربي عبر عصوره واختلاف مناهجه.

وهنا اقتبس مقولة للغذامي من أجل طرح سؤال آخر قد لا يقل أهمية عما سبق. يقول الغذامي: «ولن يكون أجمل ولا أحلى من أن يرى الحاكم نفسه متربعاً على كرسي الشرف مثلماً هو متربع على كرسي الحكم. هنا جاء الشعر ليحقق هذه الرغبة الملحة، وجاء فن المديح ليشكل خلطة ثقافية من البلاغة والكذب (الجميل) وبينهما مادح وممدوح وكيس من الذهب، هذا شجاع كريم يعطي وهذا شاعر بليغ يثني»[٢].

التساؤل الذي يرد هنا هل الشاعر فاعلاً وصانعاً لنموذج مثالي من لا شيء؟ أم انه أداة تم استخدامها كما يتم استخدام العسكر والحاشية لتحقيق مآرب الحاكم؟ الشاعر لم يصنع بطلاً، أو فحلاً أو طاغية ـ كما هما بتعبير الغذامي ـ، ولكن تم توظيفه ليؤدي دوراً كلامياً

(٢) النقد الثقافي، ١٠٠

لتزييف الحقيقة. أما كيف يرضى بهذا الدور فهذا سؤال يحتاج إلى وقفة أخرى! ومن قال إن الشعراء نماذج إيجابية في أشخاصهم؟ لا اعتقد أن مكارم الأخلاق تؤخذ من سلوكيات أمرئ القيس وبشار وأبي نواس.

والسؤال المهم هنا هو من صنع الآخر؟ هل الشاعر صنع الحاكم أم العكس؟ في مقابل الحاكم الفاعل يأتي دور الشاعر القائل. وبين الفعل والقول يظل البحث قائماً عن الصانع والمصنوع. وكلاهما حدث عبر التاريخ. والغذامي أشار إلى ما صنعه عمر بن عبدالعزيز مع جرير، حيث تحول الصانع إلى مصنوع. [٣]

يتولى الغذامي ـ حسب فهمي ـ الدفاع غير المباشر عن السلطة السياسية عبر التاريخ، وذلك بتحميل الشعراء فقط مسؤولية تخلف الأمة.

إذا كان الغذامي قد اكتشف الفحولة شعراً ومجازاً فقد تحدثت كتب الأدب والتاريخ عنها حقيقة لدى الكثيرين من الخلفاء والأمراء والوزراء وعلية القوم.

إنها لم تكن فحولة مجازية ـ كما هي عند الشعراء ـ بل فحولة جسدية، وهي أكثر وأشد من الفحولة الشعرية عند امرئ القيس وعمر ابن أبي ربيعة ونزار قباني. هل نعود إلى العصر العباسي مثلاً لنقرأ أخبار الخلفاء مع الجواري وغيرهن!

أن يكون الشعراء مسؤولين عما يحدث للأمة وتتم تبرئة الساسة، فهذا سؤال يستحق الطرح، خصوصاً حين ندرك أن الناس على دين ملوكهم ورؤسائهم وقياداتهم السياسية والحزبية!

---

(٣) انظر النقد الثقافي، ١٥٧

تاريخ مكة والمدينة في العصر الأموي معروف للجميع. وما وصل إليه المجتمع من رفاهية وتسامح أخلاقي كان بدعم رسمي سياسي من الدولة لتحقيق مآرب سياسية. أما الشعراء فقد تم استخدامهم من السلطة السياسية لتحقيق الدور المطلوب. وهذا ما يحدث الآن مع كثير من أصحاب الكلمة من شعراء ومثقفين ليلعبوا الدور الذي ترسمه لهم السلطة بشكل مباشر، أو يقومون به من تلقاء أنفسهم لمعرفتهم بالدور المطلوب منهم. لكن هذا لا يعفيهم من مسؤوليتهم الكبرى تجاه المجتمع والأمة.

إذا كانت صناعة الطاغية قد بدأت من العصر الجاهلي عبر اللعبة الشعرية بين المادح والممدوح، فإن هناك أربعين عاماً تقريباً، لم يكن للشعر فيها أي دور. فالعصر «لم يكن عصراً شعرياً»[(٤)] حسب رأي الغذامي الذي اعتبرها حالة استثنائية، وبالتالي لا تنطبق عليها النظرية، ولم يقف عندها. وفي تصوري أنها فترة جديرة بالدراسة والتساؤل.

لماذا لم يكن الشعر محتفى به من قبل الخلفاء الراشدين؟ إن المسألة تتعلق بقضية الواقع السياسي. إن من يصل إلى السلطة بالسيف، سيحتاج إلى ترسيخ دعائم حكمه. ولذا فإنه يمسك بيد سيفا، وباليد الأخرى كلمة. وهو عادة لا يستخدم واحدة منها بشكل مباشر لكنه يبحث عمن ينوب عنه لتأدية هذا الدور.

حين النظر إلى الوضع في العصر الراشد نجده مختلفاً. الخلفاء لم يكونوا بحاجة إلى الشعر اطلاقاً، فاختيارهم تم من قبل المسلمين بطرق إسلامية مختلفة. فلم يكونوا بحاجة إلى تمجيد ونفاق، أو إلى من

---

(٤) القند الثقافي، ١١٥

يمنحهم مزيداً من الشرعية بالمدح والتملق والادعاء، كما هي الحال مع الخلفاء الذين لم يأت اختيارهم حسب القواعد الشرعية، إنما وصلوا إلى السلطة وراثة أو بقوة السيف. ولذا كان الشعر سبيل دعم سياسي.

أبو بكر الصديق رضي الله عنه وقف أمام جموع المسلمين حين اختير خليفة وخاطبهم «إني وليت عليكم ولست بخيركم، فإن رأيتم مني خيراً فأعينوني، وإن رأيتم مني غير ذلك، فقوموني بحد السيف». إنها سياسة الواثق من نفسه الآمن من مجتمعه، الراسم لخطه السياسي بوضوح.

عمر بن الخطاب رضي الله عنه يقوم خطيباً أمام جموع المسلمين رجالاً ونساء، يطرح رأيا فتتصدى له امرأة معترضة أمام الجمهور على رأي الحاكم. وليست القيمة في ذلك لكن القيمة الكبرى تتمثل «في التشريع المدني الشوري الحقيقي» الذي يرسمه عمر ليؤكد حق حرية الرأي وقبوله حين يكون صائباً. يحدث ذلك بمقولته الشهيرة «أصابت امرأة وأخطأ عمر». يكون الصواب والحق لصالح المرأة في حين يعلن الخليفة تراجعه. وهنا تكمن القيمة الكبرى للدرس السياسي. مزيد من الحرية للمجتمع في التعبير عن رأيه يزيد الحاكم الواثق من نفسه رسوخاً، وحين تغيب الحريات بمفهومها العام فإن الخليفة أو الحاكم يحتاج إلى من يمنحه شرعية اجتماعية، ولو كانت مزيفة. والكلمة شعراً ونثراً هي القادرة غالباً على ذلك. وهذا ما حدث عبر التاريخ.

الغذامي أشار إلى عمر بن عبدالعزيز رضي الله عنه واعتبر رفضه للشعراء حالة استثنائية [٥]. والواقع أنها ليست كذلك إلا في سياق

---

(٥) انظر النقد الثقافي، ١٥٨

خلفاء بني أمية ومن بعدهم، وإلا فإنها عودة للمثال الأسمى، عهد الخلفاء الراشدين.

فعمر بن عبدالعزيز وسائر الخلفاء قبله وبعده يدركون أن الشعراء يقومون بتزييف الواقع أمام العامة. لكن الجوهري هنا أن الخلفاء الآخرين محتاجون لهذا الدور من الشعراء. أما عمر بن عبدالعزيز فلا. لأن واقعه الشخصي وحياته وسلوكه، كافية للتأثير على العامة. فهو لا يلجأ إلى التزييف الذي يأتي به الشعر وإنما يريد من الواقع أن يحكي، ونعود لنفس السبب الرئيس الذي تمت الإشارة إليه قبلاً، وهو أن وصول عمر بن عبدالعزيز، إلى الحكم لم يكن عن طريق السيف، أو اقتناص الفرصة، ولا عن طريق الوراثة وإنما عوامل أخرى. فالاستمرار في الحكم والتشبث بالسلطة ليست الهدف الرئيس. ولذا، فإذا كان مهمة العسكر والشعراء توطيد أركان الحكم واقعاً أو تزييفا، فإن الحاكم الصادق مع ربه ومع نفسه ومجتمعه لا يلجأ إلى شيء من ذلك. وحين انتهى عهد عمر بن عبدالعزيز لم يرجع دور الشعر، وإنما تم استحضار هذا الدور من قبل الخلفاء.

وحين الحديث عن الفحولة وصناعة الطاغية، يرد السؤال التالي: هل هذا الأمر خاص بالعرب؟ وبالتالي يمكن أن نضع أيدينا على الشعر بصفته الداء الذي ولد كما يشير الغذامي؟

أليست الفحولة والطغيان توجدان في كافة الثقافات والأمم؟ أليس تاريخ أوروبا في القرون الوسطى يمتلئ بأعداد كبيرة منهم؟ أليس تاريخ الصين والمغول يحدثنا عن طغاة جبارين؟ إذا كان الشعر قد صنع صداما كما يشير الغذامي فما الذي صنع تشاوسيسكو في رومانيا،

والشاه في فارس وتطول قائمة الأمثلة. الفحولة والطغيان لم ولا يصنعها الشعر ولكنها تبرز حين يغيب الصوت الجمعي للأمة.

سؤال آخر يجدر طرحه قبل كل ذلك ويتعلق بالخطاب الشعري مقابل الخطاب الديني. ثمة خطابان متقابلان أحدهما أساسي جدا يدخل في أعماق كل نفس دون النظر إلى مستواها الثقافي والاجتماعي، وهو الخطاب الديني، أما الآخر فهو خطاب جمالي كمالي نخبوي!

كيف حصل هذا الانحسار الكبير في تأثير الخطاب الديني، بحيث إنه لم يعد مؤثراً حسب نتيجة الغذامي غير المصرح بها، وأصبح التأثير للخطاب الجمالي الأدبي؟ لقد أصبح الشعر هو المؤثر على حياة الناس وسلوكياتهم، وأصبح مسؤولاً عن تردي واقع الأمة. وكأننا بذلك وضعنا أيدينا على الداء. ولذا ـ حسب الغذامي ـ علينا أن نلغي الشعر بالطريقة التي تلقيناها تاريخياً، من أجل أن نكون أكثر إيجابية.

إذا كان الشعر مسؤولاً بهذا الحجم عن واقع الأمة وتشكيلها سلبياً، فإن سؤالا آخر سيطرح من منطلق نقد ثقافي عالمي للنظر في واقع أمم أخرى تعيش حالات مشابهة لواقع الأمة العربية؟ هل لدى هذه الأمم شعر مماثل أم أن لها ظروفاً أخرى؟ إذا كان المسلمون في عهد سالف عاشوا عصراً ذهبياً للعلوم والآداب وكانوا الأسمى بين الأمم، فما الذي حدث لتنقلب الموازين. هل حضور الشعر وغيابه أم أننا أمام قضايا أخرى متداخلة؟ وهل يمكن تغييب أو تبرئة الجانب السياسي في هذا الطرح.

في إطار آخر يلاحظ أن الغذامي لا يقصد إلغاء المنجز الأدبي

وإنما يهدف إلى «تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة النص الجمالي الخاص وتبريده (وتسويقه) بغض النظر عن عيوبه النسقية، إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه»[٦]، على حد تعبيره.

هذه الجملة تتضمن عدداً من المسائل التي قد لا تكون محل اتفاق. هل نحن أمام مناداة لإغفال الجانب الجمالي في الشعر؟ أليس الجمال النصي هو الأساس الذي يبدعه الشاعر، وهو ما يتفوق فيه مبدع عن آخر؟

تلك مسألة أما الأخرى فتتعلق بالجانب النفعي. هل نلغي الجانب الجمالي لصالح النفعي. وبالتالي تكون القيمة النفعية هي الأساس في تقييم النص الأدبي؟ والسؤال الأكبر، متى كان الشعر ذا هدف نفعي إصلاحي مباشر؟

نقادنا الأقدمون كانوا على وعي بهذه المسألة، ولذا قالوا «أعذب الشعر أكذبه». وهنا يتقابل جزآن: الجمالي (الأعذب)، والنفعي (الأكذب). وكأن المزيد من الجمال القولي يترتب عليه مزيد من القبح الفعلي. فالصورة ليست غائبة عن النقاد، ولا أحسبها أيضاً عن المتلقين.

هناك شعر نفعي مباشر وهو المرتبط بالمدائح المباشرة، ولعل هذا النوع من الشعر هو ما يستحق كشف نسقه وتبيين زيفه، وقد تحدث الغذامي عن هذه المسألة في أكثر من موضع. لكن الجزء الأكبر من الشعر لا يرتبط بالنفعية المباشرة.

---

(٦) النقد الثقافي، ٨

أخيراً، الغذامي يعلن موت النقد الأدبي، ليقيم على أنقاضه النقد الثقافي؟ هنا تبرز مصادرة الآخر. فهل نحن أمام فحولة هنا؟ ألا يمكن لهما أن يتعايشا، ليكشف النقد الثقافي الأنساق السلبية في بعض الشعر، ويبقى للنقد الأدبي دوره في البحث عن جماليات النص.

الدكتور عبدالله الغذامي
والتأسيس لمنهج عربي في النقد الأدبي
.قراءة في كتاب الخطيئة والتفكير.

د. عبدالعزيز المقالح

قانون الخصوصية في الثقافات والآداب والفنون، هو أحد الأسس الجوهرية للتنوع والتميز. وحين تتجرد ثقافة ما من خصوصيتها فإنها تظل - مهما حققت من النضج والارتقاء - غريبة في أرضها وخارج أرضها. ومن المؤكد ان النقد الأدبي العربي الحديث يعاني الآن ومنذ وقت طويل من غربة في محيطه القومي ومن تجاهل تام في المحيط العالمي نتيجة لفقدانه الخصوصية أو امتلاكه لمنهج يتميز به عن النظريات والمناهج النقدية السائدة في الآداب العالمية المعاصرة، وتلك حقيقة غير قابلة للإنكار، يتساوى عندها النقد الأكاديمي الذي يسود داخل الجامعات، أو ذلك النقد الانطباعي الذي يشيع ويتكون خارج هذه الجامعات.

ومنذ عقود برز لدى عدد من العاملين في هذا الحقل طموح مشروع إلى تأسيس نظرية عربية في النقد الأدبي، تمتد بجذورها إلى المناطق القصية من الموروث النقدي العربي، وفيه من المقاييس والقواعد

والمفاهيم ما يبعث على الإعجاب ويدافع إلى مزيد من التأمل والمراجعة، مع الحرص على الاستفادة القصوى مما وصلت إليه مناهج النقد الأدبي، الحديث منها والاحدث في الشرق والغرب. ويلاحظ ان السنوات الأخيرة من القرن العشرين المنصرف قد شهدت تركيزا ملحوظا لتحقيق هذا الطموح، كما ظهر في عدد من الأقطار العربية نقاد حالمون ومجتهدون تحدوهم رغبة عميقة إلى تجاوز اساليب الكتابة النقدية الراهنة والخروج بالنقد الادبي العربي من منطقة التبعية التي طال أمدها. ومن هؤلاء النقاد الحالمين والمثابرين ناقد عربي مجتهد ينتمي إلى واحد من الاقطار العربية التي قعد بها سوء الحظ ـ في النصف الأول من القرن العشرين ـ عن مواكبة تيارات التحديث وعن الخروج من عباءة التخلف الخانق واشكالياته الحادة، قبل ان تنجح في تحقيق قدر لا بأس به من التطور المادي والعمراني. والناقد الذي أعنيه هو الدكتور عبدالله محمد الغذامي، الذي يزحف بل يكاد يطير به طموحه المشروع إلى الاسهام الفعلي في تأسيس النظرية الغائبة لنقد عربي حديث ومن الإنصاف القول بأنه استطاع فعلا ان يحقق نجاحا كبيرا في هذا المجال.

وبين يدي الآن كتابه الأول «الخطيئة والتكفير» الذي حمل الاشارات الأولى لمفهوم التأسيس، وافصح عن الطموح الكامن إلى تحقيق التلازم التام والترابط العضوي بين الماضي والحاضر، بين التراث والحداثة، من خلال قراءة اسلوبية تجريبية تسعى إلى تأكيد التلازم بين حاضر الإبداع وماضيه من جهة، وضرورة الدخول إلى دائرة العصر عبر حداثة السؤال والإبداع والمغايرة من جهة أخرى.

وكتاب (الخطيئة والتكفير) من الكتب القليلة التي لا يصح ان

تقرأ من عنوانها إذ لا علاقة للكتاب بما قام بالأمس وما يقوم اليوم في الوطن العربي من دعاوى التخطئة والتكفير بمعناهما العام، وإنما هو كتاب نقد أدبي يسعى إلى إحلال البنيوية التشريحية في دراسة النص الادبي من منظور يجمع بين التأصيل والتحديث؛ بين الاستفادة من المذاهب النقدية الجديدة، والاسلوبية منها على وجه التحديد، مع الاستعانة بخصائص النقد العربي القديم عند أعلامه الأوائل أمثال الجرجاني والعسكري وحازم القرطاجني. ومفردتا (الخطيئة والتكفير) اللتان استخدمهما المؤلف عنوانا لكتابة قد جاءتا في سياق آخر مختلف وضمن نموذج افتراضي دلالي يجسد العلاقة الخاطئة بين رجل وامرأة يتحول فيما بعد إلى احساس بالخطيئة ثم محاولة للتكفير عنها. وهو نموذج يوجز الثنائية المتعارضة التي صنعت نصوص ادب حمزة شحاتة وخلقت نموذجه على حد تعبير الدكتور الغذامي. والعنوان الكامل للكتاب هو (الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية Deconstruc-tion: قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر).

والاسلوب الذي اختاره الغذامي ليقدم به دراسته المتميزة يكشف عن ثقافته النقدية الحديثة الواسعة، والتصاقه العميق بثقافته النقدية الموروثة، واستفادته في الوقت نفسه من خبرته الأكاديمية كأستاذ للنقد الأدبي الحديث بجامعة الملك عبدالعزيز بجدة أولا ثم بجامعة الملك سعود في الرياض ثانيا، فضلا عن صلته الحميمة بأمثاله من النقاد العرب الذين شاركوه في استيعاب المنهجية النقدية الادبية الحديثة في إطار من الموقف الجامع بين الشك والإعجاب، والذين يشاركونه أيضا الطموح إلى اقامة نظرية نقدية تنطبق قواعدها على الإبداع العربي المعاصر بعيدا عن التقليد والمحاكاة.

ولكي نتبين بوضوح مدى الأثر الطيب الذي سوف يتركه هذا الكتاب النقدي في الحياة الادبية العربية المعاصرة ينبغي ان نشير إلى ان الدراسات النقدية الحديثة الجادة في الادب العربي لا تزال قليلة ونادرة بالرغم من ازدحام المكتبة العربية بعشرات وربما مئات الكتب المحسوبة على النقد الادبي، يضاف إلى ذلك ما تزدحم به الصحافة اليومية والاسبوعية والمجلات المتخصصة وغير المتخصصة من سيل لا ينقطع من الكتابات والمتابعات التي قل ان تطرح قضايا تثير النقاش أو تدعو إلى الحوار الأدبي الجاد، والتي غالبا ما تكون الاستعانة بها لهدف غير نقدي وغير أدبي، ولا تعدو في أحسن الأحوال أن تكون بمثابة ملاحظات متسرعة، الهدف منها سد الفراغ الواسع في هذه الصحف أو في تلك المجلات وبأقصى قدر من السرعة والارتجال.

(الخطيئة والتكفير) إذن كتاب في النقد الادبي الحديث يختزل في عنوانه كما في محتواه، وفي ثنائية تعارضية رؤية الكاتب النقدية إزاء ما اسماه النموذج الكامل أو المفهوم الكلي لمجمل النصوص الابداعية التي كتبها الشاعر العربي حمزة شحاتة، وهو من أهم شعراء الريادة للمعاصرة في المملكة العربية السعودية واجدر هؤلاء الرواد بالاهتمام والدرس، ليس لما طمح إلى تحقيقه من توظيف للرمز والاسطورة واستلهام الملحمة وحسب، وإنما لما حققه من نجاح منقطع النظير في الشعر والنثر وخلافا لما ذهب إليه احد الاساتذة النقاد في التقليل من مكانته[1]. نرى انه أهم المبدعين في المرحلة التي ظهر فيها؛ وما بذله الدكتور الغذامي من جهد للتعريف به يدعو إلى الاعجاب والتقدير. وفي الطريق إلى هذه الغاية كان لابد له ـ أي عبدالله الغذامي ـ من اطلالة

(١) د. عبدالحميد ابراهيم: نقاد الحداثة وموت القارئ، ص ١٠٥.

عميقة وواعية على المنهج النقدي الذي اختاره لدراسة هذه التجربة في جزء تمهيدي مطول استطيع القول انه استوعب واضاف إلى المنطلقات النقدية الحديثة وكاد ـ أي هذا الجزء ـ ان ينهض مستقلا بذاته، واستطاع معه الكتاب وبقدر كبير من الصبر والتحليل العلمي الدقيق ان يشكل مدخلا نظريا على جانب كبير من الاهمية والجدة ولأنه ـ أي الكاتب ـ يحرص على تجنب اشكال المعالجة النقدية التقليدية، ويرفض ما تواضع عليه الدارسون من كتابة المقدمات والتمهيدات التي تشرح أو تشير إلى ما فصلته أو اجملته فصول الدراسة، لذلك فإننا نجد أنفسنا في كتابه وجها لوجه مع الفصل الأول الذي يسلمنا لمجموعة من المعطيات والمكونات المعرفية الجديدة في مجال دراسة النقد الأدبي. وإذا كانت الصفحة الأولى من هذا الفصل الذي يشكل الثلث الأول من الكتاب، تشير بإيجاز إلى حيرة الكاتب ونفوره من اساليب النقد الادبي المتداول والرائج، فإنها سرعان ما تندمج في حالة الفروسية المؤمنة بغزو النص والمغامرة في فتح المنافذ المؤدية إليه عبر محاولة جادة لاستنباط نظرية نقدية مستمدة من هذا الجديد الوافد، ومن ذلك القديم المتوارث.

تقول سطور الصفحة الأولى: (عندما تكون على وضع من نهار التاريخ، تقف على صهوة الزمن مواجها بقرون يتضاعف مدها الحضاري ومعطياتها النقدية، عربيها وغربيها، وتزمع ـ مع هذا ـ الكتابة عن اديب متميز، فانك حينئذ واقف على حافة زمن محفور في ذاكرة الإنسان حفرا غائرا يضيع فيه حسك حتى لا يكون له صدى أو ظل، فالتقاليد الادبية المتوارثة من هذه الازمان تواجهك بمد زاخر، لست امامه بصامد إلا كصمود الريشة تهب عليها النسائم عليلها ومهتاجها، وأي مسلك تطرقه بقلمك ستقع فيه حوافرك على حوافر من فوق

حوافر، تكدس بعضها على بعض، ولجمها الزمن بلجم لن يكون لك فكها مهما أوتيت من عزائم، وهي عزائم ستراها تنكسر على بعضها كما تتكسر النصال؛ فأي منهج نقدي تأخذ به، وأي رأي تسعى إلى تكوينه. وأي مدرسة تشكلها، لن تكون كلها سوى حوافر تقع على حوافر غرست ـ من قبل ـ في جبين الزمن، سابقة حتى وجودك، بل مكونة لوجودك. ولست إلا بعض صنائعها؛ وهذا منك ليس بحثا عن تميز تخرج به عن سواك. فذاك مطمع لا سبيل إلى تمنيه، وان شرف قصدا، وتسامى بالنفس نبلا وارتفاعا. ولكن حسب المرء غاية ان يدرك أدنى درجات القبول من النفس؛ وذلك بأن يبلغ حد القناعة في ان ما يفعله أمر فيه جدوى لو قيست بعدمها لرجحت عليه.

ولذلك احترت أمام نفسي، وأمام موضوعي، ورحت أبحث عن نموذج استظل بظله، محتميا بهذا الظل عن وهج اللوم المصطرع في النفس، كي لا اجتر أعشاب الأمس، وأجلب التمر إلى هجر. وما زلت في ذاك المصطرع حتى وجدت منفذا فتح الله لي مسالكه، فوجدت منهجي، ووجدت نفسي، واستسلم لي موضوعي طيعا رضيا، وامتطيت صهوته امتطاء الفارس للجواد الأصيل.

والدخول في الأدب عمل يشبه حالة الفروسية؛ فهو غزو وفتح، يتجه فيه القارئ نحو النص، الذي هو المضمار له. وإذا ما كتب القارئ عن تجربته هذه مع النص، فهو إذن (ناقد)، وما الناقد إلا قارئ متطور غزا النص وفتحه، ثم أخذ يروي أحداث هذه المغامرة. والنص هو محور الأدب الذي هو فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد، وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى

سياق جديد يخصها ويميزها. وخير وسيلة للنظر في حركة النص الادبي وسبل تحرره، هي الانطلاق من مصدره اللغوي حيث كان مقولة لغوية اسقطت في إطار نظام الاتصال اللفظي البشري كما يشخصها رومان يا كبسون في نظرية الاتصال) [٢].

في السطور السابقة يوجز الكاتب حيرته واضطرابه، كما يوجز الإشارة إلى نجاحه في العثور على منفذ يتحرك من خلاله مطمئنا إلى ان دراسته لن تكون نسخة من مئات الدراسات النقدية التي سبقتها ولن تكون صدى أو ظلا لأي من هذه الدراسات. ويلاحظ ـ منذ هذه السطور نفسها ـ أن الكاتب وهو يدرك ان محور العمل الادبي يقوم على الفعالية اللغوية المتمردة التي تجعل من كل نص إبداعي جدير بذلك الوصف ثورة على المألوف والسائد، يدرك أيضا ان النقد لابد ان يشارك في هذا التمرد، وانه لن يجانب الصواب إذا حاول الافلات من قبضة المناهج التقليدية المغلقة، تلك التي توقفت منذ وقت طويل عند العموميات السياسية والاجتماعية، أو تكتفي بالوقوف السطحي على مضامين النص وسيرة حياة صاحبه ولم تكن تستطيع ان تذهب إلى أبعد من ذلك.

والكاتب وهو يختار هذا الطريق الجديد والمشروع يرفض ان يعطي أدنى قدر من الاهتمام لتلك الصيحات السلفية المتحجرة والمتقهقرة بفعل الزمن، أو لتلك السلفية المستحدثة العاجزة عن استيعاب التحول الكبير في معطيات مناهج النقد الحديث أو الاحداث؛ فالاجتهاد الدائم في مجال الفنون والاداب لا يدخل في إطار التحريم وأهم مبدأ أصولي ينبغي ان يستند إليه الناقد المجدد في هذا

(٢) الخطيئة والتكفير: ص ٥

المجال مستمد من أهم نقاد القرن الثالث الهجري، العلامة ابن قتيبة الدينوري، صاحب كتاب «الشعر والشعراء»، الذي ألغى الفوارق بين جديد الشعر وقديمه عند قوله «فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له واثنينا عليه، ولم يضيعه عندما تأخر قائله أو فاعله ولا حداثة سنة. كما ان الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه» (٣) وابن قتيبة هنا يكاد يؤكد على ما ورد في هذا القول الشعري المتداول من قانون تتمحور حوله الظاهرة الشعرية عبر الازمان:

قل لمن لا يرى المعاصر شيئا ويرى للأوائل التقديما
ان هذا القديم كان جديدا وسيغدو هذا الجديد قديما

فلا فضل لقديم في الشعر على حديث، ولا أهمية لجديد على قديم إلا بما يحمله من تألق الكلمة وبما يكتنزه من تكوينات غير مسبوقة في المعنى والمبنى وفي تركيبة اللغة وفي محمولها الدلالي.

وهذا الاستطراد الذي قد يبدو غير ضروري له ما يبرره في مواجهة حملات التشهير والتخويف التي يتلقاها النقاد والمبدعون على حد سواء، والتي لا تسعى لكي تحول الناقد إلى منقود وحسب، وانما تسعى إلى زعزعة ثقته بكل جديد ولا تقف عند ذلك بل تذهب إلى التشكيك في دينه وإيمانه، لا لشيء إلا لأنه أراد للأدب بعامة وللشعر بخاصة ان يتمردا على الاساليب التقليدية، وان يكونا نابعين من واقع العصر لا محاكاة للأقدمين واجترارا لأساليبهم التي رفضها ابن قتيبة في القرن الثالث للهجرة وأراد للشعراء أن يتجاوزوها دون أن يرفضوا أو يتنكروا لما انجزه الاقدمون. ومنذ ايام وقع في يدي ملحق مطبوعة عربية

(٣) ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ص ٦

ضم مقالا ينضح بالحقد والكراهية للجديد والمجددين في الادب، ويذهب ذلك المقال بعد ان اقتطع بعض سطور من سياقها إلى ان الحداثة «قامت على مبدأ الرفض للواقع والتراث» وهو زعم مغلوط في عمومه، ولو قد صح ما ذهب إليه من ان الحداثة ترفض الواقع والتراث معها أي ترفض الماضي والحاضر، فإنها بذلك تكون دعوة عديمة لا مستقبل لها ولا خطر منها على ان كاتب المقال المذكور لا يدع حجرا من احجار الكلام المتنطع إلا ألقاه على رؤوس النقاد والشعراء الذين يأخذون بالاساليب الحديثة. وفي المقال إشارة مباشرة إلى الدكتور الغذامي وأمثاله من أصحاب المواقف المتوازنة من الماضي والحاضر وكاتب المقال المذكور لا يتردد في ان يرى في كل جديد« مروقا وخروجا على التقاليد والقيم، وتمجيدا لهاجس الحداثة ورموزها الملاعين، من وجوديين ويساريين وهلاميين» ويمضي ـ غفر الله ـ له صارخا (يقول أحد الحداثيين في مقال باحدى المجلات المحلية زاجا بنفسه وباخوانه مع نفس المجموعة المشبوهة، والاشارة هنا إلى الدكتور الغذامي، لكن صراخ هذا الشخص لم يعد الرد المناسب، فقد عاجله، كاتب مستنير بملاحظات أقل قسوة عليه وأكثر وعيا واحتراما للعقل العربي المعاصر ولرواد التحديث. ومما ورد في ذلك الرد «ألا ترى معي اننا الأمة الوحيدة التي تتنكر لمبدعيها ومفكريها، لقادتها ونجومها، وللمتميزين عبر تجاوزاتهم للسائد والنمطي.. اننا غالبا شعوب لا تحصي إلا السيئات، ولا تنظر إلا إلى اللوح الأسود.. هل أبالغ؟! لا اعتقد، ولعلك تراجع ما يقال عن الحاضرين: البياتي، يوسف الصائغ، محمود درويش، مظفر النواب، ادونيس.. الخ القائمة، ولعلك تراجع ما يقال عن الراحلين» السياب، عبدالصبور، دنقل، ولعلك

تراجع أوراق الساحة الصفراء فترى شيئا منه ضد من؟ فأقول لك يا سيدي إننا ضد كل شيء. وبدءا نحن ضد النهار فلا عجب ألا ننهار»!!! (٤).

كان لابد من هذا الاستطراد الذي يبدو خارجا عن سياق التعريف بكتاب الدكتور الغذامي وذلك لكي نتبين ملامح البيئة التي تحاول الحداثة الواعية والمتوازنة ان تخترق جدرانها السميكة، وان تؤسس لها صوتا مسموعا وسط صمت الصحراء وسكونها الطويل الذي لم تزعجه المظاهر المادية وفوران الحركة القائمة عند السطح. ولا ندري كيف ينصل حملة الأقلام الخشبية من أنفسهم حماة للتراث الأدبي، وممن؟ ممن يحرقون اعمارهم في حماية التراث ومحاولة الامتداد به لكي يستوعب روح العصر ويضيء بخصائص الزمن الجديد؟ وأي خطأ ينال الدين أو الاخلاق أو التراث من محاولة اكتساب منهج معرفي تصلح أدواته لتكون مدخلا للكشف عن القيم التعبيرية في النص الأدبي بعد ان استهلكته دراسات الأغراض والمعاني؟ أي مروق في هذا الصنيع، وأية إساءة للغة أو الدين أو الفكر..؟ وهل الجمود والتكرار في النقل والاحتذاء مما يساعد على امتلاك ناصية الإبداع وتنامي أشكاله وتطوير مناهجه وإمكاناته؟!!

إن الأدب كالفن لا يخضع للزمن، وكذلك النقد الذي يكتسب جدته وحيويته من لحظات التغير والتوتر المعبرين عن استمرارية التناقض وتجدد الحياة. ولا ريب ان تغيير مجرى الفنون والآداب يقتضي بالضرورة تغيير مجرى النقد الأدبي، وقد يأتي هذا التغيير سابقا أو متلازما أو تابعا. والنقد التنظيري ـ كما هو معلوم ـ يسبق الأعمال

---

(٤) ملحق صحيفة الندوة: العدد ٨٤٨٤

الإبداعية وينتمي في بعض جوانبه إلى منطقة الإبداع. وخوف النقاد السلفيين من هذه الاتجاهات ومن الدعوة الجريئة إلى تأسيس حركة نقدية جديدة، نابع من خوفهم الشديد على مواقعهم المتآكلة أكثر من خوفهم على النقد والتراث واللغة، وهذا الخوف يخرج بهم على حدود التنافس ودائرة الحوار إلى حدود تلفيق التهم ورجم الخصوم بحجارة أيسرها السخرية والاتهام بالجهل والتقصير عن الفهم، واخطرها التكفير والمناداة بقطع رؤوس اصحاب المدرسة الجديدة في النقد قبل ان تمتد أفكارهم إلى الحياة الأدبية وتمتلك القدرة على تجسيد منطق العصر في النقد كما استطاع الشعر الجديد ان يمتلك القدرة على تجسيد منطق العصر في التعبير عن نسيج الكتابة الشعرية العربية المعاصرة.

ومشكلة الإتجاهات النقدية الجديدة ـ بكل ما يحمله أنصارها من اخلاص للغتهم وآدابها، ومن حرصهم على التواصل مع التراث ـ انها ما تزال في قاعات التنظير، ولم تدخل بعد مساحة التطبيق بما يكفي للسيطرة على حركة الإبداع. ومن هنا تنبع قيمة هذه الدراسة النقدية ـ موضوع هذا الحديث ـ بما تحاول ـ بقدر من التواضع والتميز ـ ان تقيمه من جسور التوفيق بين التنظير والتطبيق، فهي قبل ان تدخل بنا إلى مناخ الإبداع الشعري للمرحوم حمزة شحاتة، تسعى إلى أن تطلعنا على المنظور النقدي الذي انطلقت منه إلى قراءة ذلك الإبداع. وان تسلمنا المفاتيح التي استخدمتها في تلك القراءة. وأهم تلك المفاتيح أو بداياتها تقوم على النموذج الاتصالي الذي اقترحه (رومان ياكبسون)، أحد ملهمي النقد الحديث، وهي التي أوجزها في العناصر الستة التالية:

سياق

رسالة

المرسل.................................... مرسل إليه

وسيلة

شفرة

وتكشف هذه العناصر في شرحها التفصيلي مع عناصر أخرى لنقاد ينتمون إلى مدارس النقد الألسني عن ولادة علم نقد حديث لا يكون الناقد معه حاكما ولا يكون النقد ذاته حكما، بل يصير الناقد طرفا في الإبداع ويصير النقد ترشيحاً. وتحليلاً لغوياً صارماً، ويصبح للنقد صياغته أو مرجعيته التي ينبثق عنها شأنه شأن النص الأدبي الذي يتداخل ويتشابك مع نصوص أخرى ليؤسس سياقاً أدبياً متميزاً. وتبدو الشفرة أهم هذه العناصر الستة، لأنها ـ كما يقول الكاتب: «ولا بد هنا من ذكاء (المرسل) الذي هو المبدع كي ينقذ النص من السقوط، وخير السبل في ذلك هو الاستعانة (بالشفرة). والشفرة هي اللغة الخاصة بالسياق؛ أي أنها الأسلوب الخاص بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الأدبي. وللشفرة خاصية إبداعية فريدة، فهي قابلة للتجدد والتغير والتحول، حتى وإن ظلت داخل سياقها. ويستطيع كل جيل أدبي أن يبدع شفرته المتميزة. بل إن المبدع نفسه، كفرد قادر على ابتكار شفرته التي تحمل خصائصه وهو جنباً إلى جنب مع خصائص شفرة السياق الخاصة بجنسه الأدبي الذي أبدع فيه. وهذه الأخيرة هي حالة التميز العليا التي لا يحققها إلا قلائل من المبدعين الذين يغيرون مجرى الأدب، ويطورونه إلى مد إبداعي جديد. وتحرك الشفرة بهذا الشكل يسهم إسهاماً فعالا في بناء السياق ونموه وازدهاره. ولكن تغير الشفرة

لو اطرد وشاع في جيل تتضافر إبداعاته في تكوين شفرة تتميز عن سوابقها حتى لتختلف عنها، فإننا عند ذلك سنكون على مشهد من ولادة سياق جديد ينبثق من محصلة تغير الشفرة الواسع. وذلك ما هو حادث اليوم في تكوين سياق (الشعر الحر) في الأدب العربي الحديث، حيث إنه شعر عربي في شفرة متميزة، كثرت وشاعت، حتى أوشكت أن تصبح سياقاً شعرياً جديداً يجاري سياق الشعر العربي الموروث بشفراته المتنوعة والمتعددة، ولذلك فإن (الشفرة) مهمة جداً في ابتكار النص أولاً ثم في حمايته من الذوبان في السياق. والشفرة هي خصوصية النص، وروح تميزه.»[٥]

وعلى كثرة ما قرأت في نقد الشعر الجديد ـ وما أكثر ما قرأت وكتبت أيضاً ـ فإن هذا التحليل الدقيق لتطور شفرة الإبداع في مسار الشعر العربي يشكل ملمحاً جديداً في النقد يضاف إلى الملامح والمنابع النقدية العربية ويرفدها بمقولات علمية.. وقد يكون في استطاعة السطور الآتية في نفس النص النقدي أن توضح أبعاد هذا الارتباط وأن تؤكد قابلية النقد العربي الحديث لاستضافة ما لا نهاية له من العناصر والمقولات النقدية، بلا عقد نقص، ودون خوف من تبعية: «والعلاقة بين السياق والشفرة متشابكة تشابكاً عضوياً مكيناً. فلا وجود لأحدهما دون الآخر. فالقصيدة تستمد وجودها من (الشعر)، والشاعر وهو يكتب قصيدته، يضع نفسه في مواجهة كل سالفيه من الشعراء، ومع الشعر المخزون في ثقافته، ولذا قال رولان بارت «إن الطلائعية ليست سوى شكل مطور للماضي. واليوم انبثاق من الأمس، فالمتنبي مخبوء في شوقي، وأبو تمام في السياب، وعمر بن أبي ربيعة في نزار قباني.

---

(٥) الخطيئة والتكفير: ص ٩

والنص يوجدُ هويته بواسطة شفرته (أسلوبه)، ولكن هذه الهوية. كما أن السياق لَا يكون إلاَّ بوجود نصوص تتجمع على مر الزمن لينبثق السياق منها. وهذا يعني اعتماد السياق والشفرة على بعضهما لتحقيق وجودهما.»[٦]

بدون هذه الإضافات لا يمكن لنا أن نكتب إبداعاً، أو نكتب نقداً معاصراً، وإذا حدث ذلك وتوقفنا عن القراءة والإضافة فإن كل شيء ـ بالنسبة للأدب العربي ـ سوف يتوقف. وبالضرورة فإن مشروع الأمل في التحديث الحقيقي لن يتقدم خطوة واحدة، كما أن تحديث الخطاب النقدي بعد أن استهلكته المقولات والمفاهيم المألوفة سيظل في مكانه عاجزاً عن استشراف الآفاق الجديدة للتحديث. وإذا وعينا هذه الحقيقة فإن خوف بعض السلفيين من أن يتم هذه التحديث خارج ما يسمى بمنطلقات التراث والأصالة وبعيدة عن مراعاة الخصوصية، يبدو خوفاً تقليدياً لا مبرر له، وهو خوف معاد للتجاوز الإيجابي وينطوي على قدر كبير من الإساءة والتشويه للتراث والأصالة، فالقيمة التاريخية للتراث تتمثل في «تراثيته»، وفي كونه يمثل الجانب الجذري من الإبداع، وربما كان أكبر خطأ يرتكبه السلفيون في حق الأصالة أنهم ينظرون إليها باعتبارها إعادة للأصل وتكراراً له، لا في كونها التعبير الأصيل عن تجاوز مرحلة التبعية في إطار الخصوصية. وسوف يظل الصراع محتدماً بين أنصار القديم وأنصار الجديد حتى تتمكن (الشفرة) الحديثة في سياق الإبداع وفي سياق النقد على حد سواء من أن تكتسب قيمتها الحقيقية من خلال التعبير عن اللحظة الراهنة والتشريح الدقيق للواقع الإبداعي.

---

(٦) نفس المرجع: ص ١٠

وإذا كان المبدع قد يقع مختاراً ـ أو غير مختار ـ في قبضة الإغراب والتعقيد فإن الناقد لا يبحث عن الإغراب ولا يستطيع أن يكون غامضاً، وإذا حدث ذلك فإنما هو اختلاف في نوعية الايصال، وفي «شفرة» الأسلوب، وغموض الشفرة في الشعر كما في النقد سوف تصبح جلية واضحة بعد حين من التاريخ يطول أو يقصر بحسب أهمية التغيير ومسافته. . ومن هنا لا تهم المبدع أو الناقد ـ كليهما ـ تلك الاتهامات الفضفاضة عن وقوعهما في براثن الإغراب والغموض، بقدر ما يهمهما رفض التسليم بوجود إطار ثابت ومطلق للإبداع وللنقد لا يقبل التغيير ولا يخضع للتجدد والاختراق.

. ٢ .

إذا كنا قد أطلنا النظر في الجزء الأول من هذه القراءة وفي التعليق على (نظرية الاتصال) وعناصرها الستة كما حددها الناقد العالمي «ياكوبسون» وكما نقلها عنه الدكتور الغذامي، ومنها السياق والشفرة، فإن تلك الإطالة النسبية قد أنستنا الإشارة إلى حرص هذا الناقد العربي على أن يظل قريباً كل القرب من سياق النقد العربي بمرجعيته التراثية. وهو إذ يقرر ضرورة الاستبصار بمقولات النقد الأوروبي الحديث لا ينسى الاستبصار بمقولات النقد العربي القديم منه والحديث؛ وهذا مصدر تميزه. وكثيراً ما يحاول الربط بين هذه المقولات جميعاً من أجل الوصول إلى صيغة نقدية تتفاعل مع النص الأدبي وتنفذ إلى مكوناته ودلالاته كما فعل ـ على سبيل المثال ـ مع (نظرية الاتصال) التي وجد أن لها جذوراً في أثار الناقد العربي القديم حازم القرطاجني.

وتحت إطار التشابه أو التوافق يضع الدكتور الغذامي وجهتي

النظر على النحو الآتي: «وقبل أن نفرغ من مهمة التعرف على الوظيفة الأدبية في «نظرية الاتصال» أود أن أشير إلى أن الناقد الفذ حازم القرطاجني قد لمح إلى بعض عناصر الاتصال اللغوي وعلى علاقتها بالأدب» من قبل ياكبسون بسبعمائة عام (مات حازم ١٢٨٥م) حيث ذكر أن الأقاويل الشعرية «تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه، أو التي هي أعوان للعمدة. وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له». فهذه أربعة عناصر من عناصر ياكبسون مذكورة لدى القرطاجني نحددها في الآتي:ـ

١ ـ ما يرجع إلى القول نفسه ـ الرسالة.
٢ ـ ما يرجع إلى القائل ـ المرسل.
٣ ـ ما يرجع إلى المقول فيه ـ السياق.
٤ ـ ما يرجع إلى المقول له ـ المرسل إليه.

ثم يشير القرطاجني إلى تركز الوظيفة الأدبية على (الرسالة) وعلى توحدها مع السياق، حيث هما عمودا هذه الوظيفة، ويأتي (المرسل) و(المرسل إليه) كدعامات وأعوان لتحقيق هذه المفاعلة، فيقول: «الحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهي محاكاته وتخييله يرجع إليه أو بما هو مثال لما يرجع إليه هما عمودا هذه الصنعة، ومما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات» ويركز القرطاجني على أن اللغة هي لب التجربة الأدبية، وهي حقيقتها، وعلى مهارة الاختيار وإجادة التأليف (وهي عناصر المدرسة البنيوية) فيقول: (إن القول في شيء يصير مقبولاً عند السامع في الإبداع في

محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلاً إليه أو عنه بإبداع الصنعة في اللفظ، وإجادة هيأته ومناسبته لما وضع بإزائه)[٧]

إن التعرف على الآخر يعطينا القدرة على التعرف على أنفسنا بصورة أفضل، والخصوصية التي يخشى بعض السلفيين فقدانها إنما تكتسب وجودها وتميزها من اتصالها بالروافد الإنسانية، وبدون هذه الروافد يدركها الضمور والتجمد. ومن المسلم به أن تعميق أي خصوصية أدبية أو فنية يتوقف على مدى انفتاحها على الآخر، وعلى قدرتها الذاتية في الاستفادة من هذا الآخر، والتصدي للذوبان أو الاضمحلال فيه. وعلى الذين يتحدثون عن خصوصيات عربية في مجال الفنون والآداب أن يتبينوا هذه الحقيقة وألاّ يكتفوا بوضع رؤوسهم آمنة بين صفحات الموروث، رافضين بذلك المصادقة على أي شكل من أشكال الحوار مع العصر وتجاربه المتنوعة.

ولابد لنا هنا من الاعتراف بأنه من الصعب أن نشير ـ مجرد الإشارة ـ إلى كل المقولات والأفكار النقدية التي أضاءت في الجزء النظري من كتاب الدكتور الغذامي؛ فما أكثرها، وما أحوج القارئ المختص إلى متابعتها أو الاسترشاد بها؛ ولكننا وقد أشرنا إلى طريقة الكاتب في عرض نظرية الاتصال عند ياكبسون متبوعة بما قد يتماثل معها عند حازم القرطاجني نود أن نشير كذلك إلى طريقة الدكتور الغذامي في عرض مصطلح «الشاعرية» التي تشكل جوهر كل عمل إبداعي أدبي. وهو قبل أن يصل إلى اختيار هذا المصطلح باعتباره جامعاً في وصف (اللغة الأدبية) في النثر والشعر، نجده يسير بنا جنباً

(٧) نفسه: ص ١٥

إلى جنب مع المدارس النقدية العربية القديمة إلى المدارس الأوروبية الجديدة؛ فقد تنوعت أسماء المصطلح في الأدب العربي القديم فكانت «البيان»، ومن الحديث الشريف «إن من البيان لسحرا»، وكانت الفصاحة والبلاغة سماها الجرجاني «النظم»، وهو من أرقى المصطلحات النظرية في دقته الفنية وأبعاده البيانية، وسماها الفلاسفة العرب التخييل «والتخييل: أن تتمثل للسامع مع لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل بتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض».[٨]

وكما تنوعت أسماء المصطلح «شاعرية» في النقد العربي فقد تنوعت كذلك في الغرب، فالمدرسة الشكلية ـ كما يشير الكاتب ـ تعطي هذا المصطلح مسمى (الأدبية)؛ والرومانسيون يصفونه بالتعبيرية؛ والبنيويون يدعونه (الأسلوبية)؛ ويرى الكاتب أن الأسلوبية تركز على اللغة لذاتها لا لما تحمله من دلالات. ولأن هذه من الممكن إبلاغها بطرق كثيرة غير طرق اللغة الأدبية. وهو لا يكتفي بمحاورة أساتذة النقد الحديث من الأوروبيين في هذا المجال بل يحاور كذلك زملاءه ممن أبلوا بلاء حسناً في نقل مفاهيم النقد الأوروبي الحديث إلى أدبنا العربي فيقول: «والشاعر ليس شاعراً لما فكر فيه أو أحَسه ولكنه شاعر لما يقوله من شعر. ليس خلاق أفكار بل كلمات، فعبقريته تكمن كلها في إبداعه اللغوي. أما الحساسية المفرطة فلا تكفي لتكوين أي شاعر». وهذا هو المبدأ البنيوي كما ينقل الدكتور صلاح فضل. وتتحد الأسلوبية مع الأدبية ليتضافرا معا في تكوين مصطلح واحد يضمهما ويوحدهما ثم

---

(٨) نفسه: ص ١٦

يتجاوزهما وهو مصطلح (Poetics). ولقد ترجمه الدكتور المسدي بكلمة (الإنشائية)، وكذلك فعل الدكتور فهد عكام والطيب البكوش في ترجمته لكتاب مفاتيح الألسنية «لمونان»، ولكن هذه الترجمة لا تحمل روح المصطلح المذكور. فالإنشائية تحمل جفاف التعبير المدرسي العادي، ربما لدي على الأقل. ولذا فإنني سأعطيك مصطلحاً عربياً اقترحه لها بناء على ما ألمسه فيها من أبعاد توحي بمقابلها الغربي.)(٩)

والمصطلح العربي الذي اقترحه أو اختاره الدكتور الغذامي هو «الشاعرية» كما سبقت الإشارة إلى ذلك. وهو لا يكتفي بما أورده من إشارات وأقوال تؤكد تطور المصطلح الذي يفتح له هذه التسمية الدالة على مفهومه بل يعود مرة أخرى إلى القرطاجني الذي تحدث مرة عن «شعرية الشعر» ومرة عن «القول الشعري»، ويعزز رأيه بما قاله الفارابي من قبل: «القول إذا كان مؤلفاً مما يحاكي الشيء ولم يكن موزوناً بايقاع فليس يعد شعراً، ولكن يقال هو قول شعري». ويضيف الكاتب «وهذا واضح الدلالة على ان للكلمة (شعري وشعرية) دلالات فنية تفتقت بوادرها منذ عهد مبكر في تراثنا، ولكنها لم توفق بمسار يطورها ويتبناها. و«نظرية البيان» تؤهلنا لمجاراة نقاد الغرب في تقديم مصطلح محمل بالمد الدلالي المفعم. وهذا هو مصدر المصطلح (شعري)؛ وهو ذو تصدر لغوي مثلما أنه ذو تصدر تراثي. ولكنني افتح لهذا المصدر مجالاً للتمدد، يرفعه عن احتمالات الملابسة مع سواه. وبدلاً من أن نقول (شعرية) مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو (الشعر) ولا يستطيع كبح جماح هذه الحركة بصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن، فبدلاً من هذه الملابسة، نأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحاً جامعاً

(٩) نفسه: ص ١٨

يصف (اللغة الأدبية) في النثر وفي الشعر. ويقوم في نفس العربي مقام (Poetics) في نفس الغربي. ويشمل ـ فيما يشمل ـ مصطلحي (الأدبية) و(الأسلوبية.»[(١٠)]

هكذا ينظر الدكتور الغذامي إلى التراث النقدي العربي ويضعه جنباً إلى جنب مع نقيضه ـ إن صح أنه كذلك ـ النقد الأوروبي الحديث. وهي نظرة تحاول بوعي علمي وأدبي تأسيس مفهوم نقدي عربي متطور، ووضع نظرية نقدية لا تقف مشدودة إلى الماضي وحده ولا تقف مبهورة بالجديد وحده، وقد يقال إنها محاولة توفيقية مسبوقة؛ ومثل هذا القول إن حدث سيكون صادراً عن أقصى درجات الجهل بتطور الأدب؛ فالجدل بين الماضي والحاضر، وبين معطيات أدب أمة والآداب الأخرى، جدل تاريخي، والاسترفاد حتى الاستعارة لقواعد الإبداع وتوصيفه قانون يمتد في شرايين الحياة البشرية ويتغلغل في مختلف أشكال الإبداع. وقد استطاع الدكتور الغذامي وعدد قليل من مدرسة النقد الأحدث أن يستعيروا بعض معطيات النقد الأوروبي، وأن يقوموا بتوظيفها توظيفاً علمياً ذكياً، كما هو الحال في هذه الدراسة التي تسعى إلى توضيح ملامح البديل الحديث للنقد التقليدي وتمهد لإدراك مكونات النص الأدب بقدر ما تمهد لتفسيره.

ويمضي الدكتور الغذامي في تحليلاته الرامية إلى عرض وجهة نظره في تفضيل مصطلح (الشاعرية) على بقية المصطلحات التي حاولت التعبير عن جوهر النص الإدبي وخصائصه الفنية القادرة (على إيجاد طاقتها الإرشادية التي تنفذ إلى ذهن القارئ فتثير فيه أثرها الجمالي) وهو يحشد ـ كما سبقت الإشارة إلى ذلك ـ قدراً كبيراً من

(١٠) نفسه: ص ١٩

الأسانيد التراثية والحديثة في استدلال دقيق ومنظم، وإدراك عميق للتطابق بين تلك الأسانيد والربط بينها كما هو الحال في هذه الفقرات التي ينهي بها الحديث عن الشاعرية وكأنه شاعر ينطلق من تجربة عميقة في فهم الفن والأدب: «والشاعرية بذا هي فنيات التحول الأسلوبي، وهي (استعارة) النص، كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي. وهذه سمة لأي تعبير بياني. ولذا قال المبرد عن العرب (والتشبية أكثر كلامهم) ومثله العسكري حيث يقول (الاستعارة أبلغ من الحقيقة ـ الصناعتين ٢٧١). وكأن صدى هذه الجملة يسري عبر الزمان والمكان ليبلغ مسامع رولان بارت الذي يردد هذا الصدى بقوله: (الأسلوب ليس أبداً أي شيء سوى الاستعارة). وهذه السمات البلاغية التي تتصدر النص ليست حلية يتزين بها النص كي يفتن القارئ ولكنها لب وجوده وسر سحره. والشاعرية ـ كما يقول ياكبسون: (ليست إضافة تجميلية للخطاب بزينة بلاغية ولكنها إعادة تقييم كاملة للخطاب ولكل عناصره مهما كانت هذه العناصر). . ولذا فإن (الشاعرية) انتهاك لقوانين العادة، ينتج عن تحويل اللغة من كونها انعكاساً للعالم أو تعبيراً عنه أو موقفاً منه، إلى أن تكون هي نفسها عالماً آخر، ربما بديلاً عن ذلك العالم، فهي إذن (سحر البيان) الذي أشار إليه الأثر النبوي الشريف. وما السحر إلا تحويل للواقع وانتهاك له، يقلبه إلى (لا واقع). وهو (تخييل على لغة القرطاجني، أي تحويل العالم إلى خيال).[11] وحبذا لو أخذ الدكتور الغذامي بمصطلح «الشعرية» الذي كان القرطاجي قد أهدى إليه منذ قرون بدلاً عن مصطلح الشاعرية الذي يلتبس بالمفهوم الرومانسي للحالة الشعرية.

---

(١١) نفسه: ص ٢٥

إن النقد - بوصفه علماً - لم يأخذ هذه السمة - العلمية - إلاّ من خلال هذا التجاوز العميق للمألوف والشائع من الأساليب النقدية.
وإذا كانت ملامح هذا التجاوز لم تكتمل بعد ومناهجه لم تتحدد أو تتبلور بما فيه الكفاية، فذلك لأن الوعي التام بالتحديث لا يزال قاصراً ومحدوداً، ولا تزال السيطرة للوصفية التي تعجز عن اكتشاف العناصر الإبداعية، وتكتفي في البحث عن النص الأدبي عن عنصر واحد من عناصر البنائية وهو عنصر «الاتصال»، والتعبير عن الأفكار الاجتماعية أو السياسية في النص، مع إغفال العناصر الجوهرية الأخرى التي تؤلف عنصر الاتصال ذاته، وتجعل من أية فكرة قيمة أدبية تصل به إلى «الشاعرية» وتحتل مشكلة الجدلية بين ما كان يسمى بالشكل والموضوع أو المضمون في المدرسة النقدية الجديدة مركزاً هاماً انتفت معه الثنائية، وحل مبدأ الملاءمة والمطابقة، وتجاوزت الإشكاليات في النص أو بالأصح التي يطرحها النص هموم «ماذا قال؟ إلى هموم «كيف قال؟».

ويلاحظ أن الإشارة إلى رولان بارت كما الإشارة إلى ياكوبسون في الفقرتين السابقتين ترتبطان بإشارة مماثلة إلى القرطاجي والمبرد والعسكري من نقاد العرب القدماء الذين تتشابه مقولاتهم النقدية مع مقولات المعاصرين وتبدو المقولات الأخيرة وكأنها أصداء لما عبر عنه هؤلاء في زمنهم القديم. وهو ما حرص الدكتور الغذامي على اتباعه في مواقع كثيرة من دراسته هذه في محاولة مقصودة لإثبات أن المقولات النقدية المستحدثة وأساتذته في الغرب ليست منقطعة عن السياق العربي، وأن الناقد العربي وهو يستعين بهذه المقولات مرتبط بسياقه العربي، وبجذور نقده الأدبي الموروث، والذي كان قد أحرز امكانية عالية للوصول إلى مقولات الحداثة المعاصرة لو لم يدخل الوطن العربي

عصور الانحطاط والتخلف، وفي التعامل مع هذه المقولات ضرب من الإحياء وليس تجريداً لها من سياقها التاريخي والبيئي كما يذهب إلى ذلك أحد أساتذة النقد الأدبي الأجلاء[١٢].

. ٣ .

لم تطاوعني نفسي الانتقال من الجانب النظري في كتاب الدكتور الغذامي إلى الجانب التطبيقي، وما زلت في الصفحات الأولى منه، وما يزال في هذا الجانب الكثير والكثير مما تجدر الإشارة إليه، وآمل ألاّ تكون إشاراتي سبباً في إفساد سياق البحث ووحدته. وقد توقفت إشاراتي السابقة عند الجزء الأول من أجزاء الفصل الأول وهو الخاص بنظرية البيان (الشاعرية)، وأقترب الآن من الجزء الثاني وهو عن مفاتيح النص. وسأكتفي - بادئ الأمر - بمقدمته التي تشكل مرافعة علمية ذكية عن المفارقة القائمة بين منهجي النقد القديم والحديث: «النص الأدبي وجود عائم، فمبدعه يطلقه في فضاء اللغة سابحاً فيها إلى أن يتناوله القارئ، ويأخذ في تقرير حقيقته. والنصوص (شوارد) على تعبير أبي الطيب المتنبي. وكل نص شاردة ينام عنها مبدعها ويسهر الخلق جراها ويختصم». ولقد رأينا من قبل عناصر الرسالة الستة التي تحوي كل (فعالية) لغوية، ورأينا أن (الشاعرية) هي انحراف في حركة هذه العناصر، وهي وسيلة تكوّن النص. ولكن ما وسيلة (أو وسائل) تلقيه؟ كيف نستقبل النص الشارد ونختصم حوله؟ لقد مر على الأدب زمن طال أمده كان القراء فيه يستقبلون النصوص وكأنها رسائل من مرسل، ويركزون فيها على (المرسل) فيدرسون سيرته وسيرة عصره،

---

(١٢) انظر د. عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ص ١٧

ويحللون نفسيته، ويبحثون عن عقده، حتى ليجعلون (النص) وثيقة تاريخية تدل على زمنها، أو نفسيه تشرح مغاليق نفس مبدعها. ولذلك فإنهم يهتمون بالكاتب أكثر من اهتمامهم بالنص، ويجعلون (نية الكاتب) أساساً لتفسير النصوص، حتى إن «هيرش» وهو أحد النقاد المعاصرين البارزين ـ جعل معرفة (نية المؤلف) شرطا للتفسير، وقال عن ذلك: إنه (لا يمكننا أن نتكلم عن تفسير قاطع على الإطلاق إلا إذا افترضنا وجود نية للمؤلف لتحكم ذلك التفسير)، وهذا يجعل الكاتب فوق النص وفوق القارئ. ويفرض للكاتب مكانة المعلم المتسلط على حركة اللغة والذهن. وتسببت هذه النظرة في طمس معالم (الشاعرية) بعد إهمالها لصالح (نية المؤلف) ولصالح سيرته ونفسيته حتى صارت دراسة الأدب عبارة عن دراسة لكل الفنون الإنسانية ما عدا اللغة. ولعل هذا هو ما حدا بدوبروفسكي (الناقد الشكلي) لأن يقول: (إن تاريخ الأدب يعني مؤلفين بلا أعمال»[١٣] . .

اعترف ان الاقتباس طال أكثر مما يجب، لكن ما الحيلة والكاتب يقودنا بمهارة من منطق ايجابي الى منطق إيجابي آخر، والهدف هو الإلمام بهذه الإيجابيات وتحديد معالم امتلاك الغذامي لأدواته المنهجية الجديدة، وهو في الفقرات السابقة لا يوجز صراع التطور الذي شهدته الحركة النقدية العالمية والعربية فحسب، لكنه ايضا يحدد موقفه من ذلك الصراع الذي انبثقت عنه الاتجاهات النقدية الحديثة او الاحداث، وهي «البنيوية» و«السيميولوجية» و«التشريحية» وقد اخذ عنها منهجه النقدي المشمول بخصوصية نقدية تراثية لا يتردد عن الافتصاح عنها بين

(١٣) الخطيئة والتكفير: ص ٢٦

حين وآخر. ومن خلال هذا المنهج استطاع ان يقدم النماذج الإبداعية للشاعر حمزة شحاتة.

وقبل ان نقترب من مجال تطبيقاته لذلك المنهج لابد من اشارة الى ان اسلوب الكاتب في عرضه للبنيوية والسيميولوجية والتشريحية لا يكاد يختلف عن اسلوب عرضه السابق لنظرية الاتصال و(الشاعرية) فهو لا يتخلى عن نظام المقارنة بين مقولات النقاد الأوروبيين والنقاد العرب كلما كان ذلك مفيدا وضروريا، على نحو يؤكد استيعابه التام للتراث النقدي العربي، وحضور ذلك التراث في ذهنه حضورا حيويا متحركا لا جامدا، وفي حديثه عن «السيميولوجيا» وهو مصطلح تعددت ترجماته واقربها إلى المعنى (أنظمة العلامات). لا يستحضر «سوسير» و«بيرس» وحدهما وانما يستحضر معهما أبا حامد الغزالي وابن سينا على النحو الآتي: «... وإذا كانت (السيميولوجيا) ترتكز على ثلاثة عناصر هي:

«١- العلامة، والعلاقة بين الدال والمدلول فيها سببية فالدخان علامة على النار، والطرق على الباب علامة على وجود شخص بالباب.

٢- المثل: والعلاقة فيه تقوم على التشابه، فالرسم هو شبه المرسوم، والتمثال هو شبه المنحوت.

٣- الإشارة، أو الرمز في لغة (بيرس) و(سوسير) يرد ذلك ويفضل مصطلح اشارة، العلاقة فيها اعتباطية. والذي يهمنا هنا هو (الاشارة)، وهي تتكون من (دال) هو الصورة الصوتية، (ومدلول) وهو المتصور الذهني لذلك الدال. وقد يحسن بنا هنا ان نستعين بأبي حامد الغزالي لإثراء فكرتنا عن علاقة الدال

بالمدلول التي تتحرك عنده على أربعة محاور هي :

١ـ الوجود العيني .

٢ـ الوجود الذهني .

٣ـ الوجود اللفظي .

٤ـ الوجود الكتابي . [١٤] .

وهكذا يستمر الكاتب في مزاوجته بين مقولات نقدية من التراث وأخرى من العصر الحديث في صيغة علمية تؤكد ان الناقد هو ايضا فلاح الغابة ، يعرف أمر أشجارها والطريق إلى أوراقها شأنه في ذلك شأن المبدع تماما .

. ٤ .

كان الشعر إلى وقت قريب يحتل في خريطة الادب العربي مكانا ممتازا بالرغم من المنافسة الكبيرة التي يلقاها من الأنواع الادبية الأخرى ، ومن أشكال الفنون التي صارت تشكل ظاهرة العصر الأولى ، كالسينما والموسيقى وفن التصوير . وما يزال ـ الشعر حتى هذه اللحظة ـ يحتل هذه المكانة الممتازة في المجتمع العربي الجديد ، ربما لأنه كان الفن العربي الشمولي الأول والأخير ، وربما لأنه في العصور القديمة كان قد اصبح جزءا لا يتجزأ من الهوية القومية والوعاء التاريخي لأهم الأحداث .

لكنه في الآونة الأخيرة ـ وبالرغم من المكانة الممتازة التي لا يزال يتمتع بها ـ بدأ يفتقد مع النقد الحديث والأحدث بخاصة ـ ما كان يلقاه من اهتمام نقدي واسع صار شأنه عند النقاد الأحدث شأن بقية الانواع

(١٤) نفسه: ص ٤٤

الادبية. واريد ان اذهب إلى أبعد من ذلك فأقول انه صار ينظر اليه كأي نص من النصوص الادبية الاخرى، وصار التعامل معه على مائدة التشريح يتم بالدرجة نفسها من العناية التي تحظى بها قطعة من النثر الروائي او القصصي أو أي مستوى آخر من النثر الادبي. ويستطيع كتاب الدكتور عبدالله الغذامي عن الشاعر والاديب حمزة شحاتة ان يكون دليلا ناصعا على هذا التحول نحو مسارات جديدة في فتح آفاق النص الادبي بغض النظر عن الجنس الذي ينتمي إليه أو يتحرك في إطاره.

يحاول الكاتب - منذ البداية ومنذ السطور الأولى - ان يقنعنا بأنه لن يتناول في كتابه ما تعارف الناس على تسميته بالنثر أو بالشعر، وانما سوف يتناول نصوصا قد تكون من هذا النوع أو ذاك، لكنها في تقديره مجموعة من النصوص، ولابد ان نتذكر بوعي كبير قوله (والنص هو محور الادب الذي هو فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي الى سياق جديد يخصها ويميزها)، فكل فعالية لغوية اخذت هذا المسار ابتعدت عن مواضعات العادة والتقليد، وتمردت على اساليب التعبير التقريري، هي - في نظر الكاتب وفي نظر النقد الجديد - نص إبداعي قد يختلف الناس حول تسميته، لكن ما يهم النقاد هو الاختلاف حول قيمته ومدى نجاحه أو اخفاقه في التعبير عن التمرد والخروج أو الانحراف عن مواصفات العادة والتقليد.

وإذا كنت قد أشرت فيما سبق من حديث عن الكتاب - موضوع هذه القراءة - إلى انني سوف اكتفي من جانبه النظري بما سلفت

الاشارات القليلة اليه، فانني اجد نفسي مضطرا مرة أخرى الى ان أعود إلى ذلك الجانب لكي اشير إلى تمثل الكاتب لمفهوم النصوصية والانطلاق من تصورها للتعامل مع هذه النصوص وتفسيرها وفقا لرؤية تشريحية ثاقبة تعين القارئ الواعي وتمكنه من امتلاك النص والسيطرة على تنوعه وعمق مادته.

«ومن هذا المنطلق دخلت على النص الادبي على انه (جسد حي) على حد وصف العرب له ـ كما نقل عنهم بارت (لذة النص ١٦). وما دام النص جسدا، فلابد ان يكون القلم مبضعا يلج إلى هذا الجسد لتشريحه من اجل سبر كوامنه وكشف ألغازه، في سبيل تأسيس الحقيقة الادبية لهذا البناء، أي ان ذلك تفكيك ونقض من اجل البناء وليس لذات الهدم. وهي عملية مزدوجة الحركة، حيث نبدأ من الكل داخلين إلى جزئياته لتفكيكها واحدة واحدة، لنعيد تركيبها مرة أخرى كي نصل إلى كل عضو حي لها، ولكنه يختلف عن (الكل) الأولى من حيث ان للأخير فعالية نتجت عن القراءة الابتكارية للنص المشرح، بينما الكل الأولى كان حتمية انشائية مفروضة على العمل ولو ظاهريا. ومن هنا تأتي التشريحية كاتجاه نقدي عظيم القيمة، من حيث انها تعطي النص حياة جديدة مع كل قراءة تحدث له، أي ان كل قراءة هي عملية تشريح للنص، وكل تشريح هو محاولة استكشاف وجود لذلك النص. وبذا يكون النص الواحد آلافا من النصوص، يعطي مالا حصر له من الدلالات المتفتحة أبدا». [١٥]

(١٥) نفسه: ص ٨٦

في هذا الاقتراب الواعي من نظرية النصوصية، حيث يتم التركيز على النص والانطلاق منه لا من صاحبه ولا من عصر صاحبه، تصير القراءة النقدية الواعية مشابهة لمحاولة الكتابة ذاتها، ويكون النقد الناتج عنها ـ كما يقول الكاتب نفسه ضربا من الطموح لابتكار لغة اللغة. وعن طريق تلك القراءة يتم التعرف على النص الأدبي أولا، ثم يأتي التعرف إلى الأديب ولا يجوز ان نغفل الاشارة إلى جملة (الجسد الحي) تلك التي استعارها «رولان بارت» عن العرب، وما توحي به من دلالة التأكيد على ان للعرب وجودا ما في ثقافة نقاد المدرسة الحديثة في أوروبا وأمريكا. وقد استطاعت المدارس النقدية الحديثة أو الاحدث ان تزود القارئ بثقافة نقدية تمكنه من امتلاك تلك الفعالية القارئة، ووصلت به إلى درجة العلملية النقدية، إذا جاز التعبير وهي تلك التي تمكن الناقد من قراءة النص قراءة تشريحية، شبيهة بتلك التي يمارسها العالم الباحث في ظواهر الطبيعة المادية، بعيدا عن مخلفات التأثيرية والانطباعية وما تركتها على المنهج النقدي من اشارات ساذجة واحكام عقيمة.

في الوقفات الكثيرة التي وقفها الدكتور الغذامي مع نصوص حمزة شحاتة، ما يرتفع بها عن منطق الاعجاب ويصل إلى درجة الحب، بل الوله والانخطاف، فقد انعكست على ذاته، وخرجت من كونها نصوصا (قرائية) إلى كونها نصوصا كتابية تحتاج ـ على حد تعبير له ـ في مجال الحديث عن النص القرائي النص الكتابي «إلى عاشق موله لا يتورع عن اختطاف محبوبته، والبقاء معها في المطلق بعيدا عن حدود المنطق الواقع».

لم يكن الدكتور الغذامي مع نصوص حمزة شحاته قارئا بل مفسرا وكاتبا. ولا جدال في انه أفاد إلى ابعد مدى من كل ما عرض له نظريا عن التلقي واستقبال النص، ولم يكن حديثه ولا استدلالاته في الجانب النظري بمثابة المقدمة التي ينساها صاحبها بعد ان يدلف الى التطبيق، بل كان التزاما مسبقا، وبيانا بما سيقوم به في تعامله مع النصوص، شعرا كان أو قصة أو مقالة ادبية. وما كان ليحقق هذا القدر من الاتصال بالنصوص أو يستقبلها بهذا المستوى من المعرفة النقدية العالية لو لم يكن قد اهتدى بصاحب الكتابة عند درجة الصفر وزميله الآخر تودروف صاحب نظرية القراءة بأنواعها الثلاثة: الاسقاطية، وقراءة الشرح، والقراءة الشاعرية، والأخيرة هي التي (تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص)، وهي غاية الغذامي وهدفه الفني والاخلاقي الذي جعله يقرأ «في نص ما غير ظاهر معناه» عبر سلسلة قرائية يوجزها بالخطوات الآتية:

أ- قراءة عامة (لكل الأعمال)، وهي قراءة استكشافية (تذوقية) مصحوبة برصد للملاحظات.

ب- قراءة تذوقية (نقدية)، مصحوبة برصد الملاحظات مع محاولة استنباط (النماذج) الاساسية التي تمثل (صوتيمات) العمل أي النواحي الاساسية.

ج- قراءة نقدية تعمد إلى فحص (النماذج) بمعارضتها مع العمل على انها كليات شمولية تتحكم في تصريف جزئيات العمل الكامل، الذي هو مجموع ما كتبه حمزة شحاتة من شعر أو نثر أو مقالة أو أي مقولة أدبية شحاتية.

د- دراسة النماذج على انها وحدات كلية، وندرسها هنا بناء على

مفهومات النقد التشريحي، منطلقين من مبدأ الألسنية الموضحة أعلاه. وهذه النماذج هي (إشارات عائمة) تسعى إلى تأسيس (أثرها) في القارئ الذي هو الصانع لهذا الأثر عن طريق تفسير الإشارة بربط الناس بسياقه من أجل بناء حركة (النصوص المتداخلة)، وبالتالي بناء (الشحاتية) التي هي النص المطلق لما خطه قلم حمزة شحاتة.

هـ- وبعد ذلك كله تأتي (الكتابة)، وهي إعادة البناء، وفيها يتحقق النقد التشريحي، إذ يصبح النص هو التفسير والتفسير هو النص لأن (النص يعتمد اعتمادا مطلقا على التفسير، والتفسير يعتمد اعتمادا مطلقا على النص) - كما هو المبدأ التشريحي حسبما عرضناه فوق. وهكذا كان هذا الكتاب الذي بنيناه من هذا المنطلق على نموذجين قرائيين لأدب شحاتة»[١٦].

والنموذجان القرائيان اللذان يشير إليهما الدكتور الغذامي في نهاية المقتبس هما أولا (نموذج الجملة الشاعرية). والجملة الشاعرية كما يراها هي أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للجنس الادبي المدروس، وقد تكون بيتا أو مقطعا أو جملة صغيرة في سياق نثري. وكما ساعدته القراءة المتعددة على رصد الجمل الشاعرية فقد ساعدته في تفكيك النصوص على إعادة بناء هذه الجمل في غير أماكنها السابقة. وقد أعطى نفسه ذلك الحق من منطلق كونه صار شريكا للمبدع، يمكنه تنقية نماذجه الإبداعية مما هو ليس بإبداع، ومن وضع القول الفني في مكانته اللائقة. وقد قام بتقسيم الجمل في نصوص

(١٦) نفسه: ص ٨٩

شحاته إلى أربعة أنواع . . الجملة الشعرية/ وجملة القول الشعري/ وجملة التمثيل الخطابي/ ثم الجملة الصوتية . . والأخيرة أردأ الجمل لأنها منظومة لذات النظم .

وثاني هذين النموذجين هو نموذج دلالي (نموذج الخطيئة/ والتكفير) أو بعبارة أوضح نموذج الرجل والمرأة ، أو نموذج العلاقة الأزلية بين الكائنين البشريين ، وما ينتج عن تلك العلاقة الأزلية من صراع بين الخطيئة والتكفير بين المنفي من الفردوس والعودة إليه . والعلاقة بين شحاته والمرأة هي الثنائية المتعارضة التي صنعت نصوص أدبه وخلقت نموذجه التام . لقد عرفنا من سياق السيرة الذاتية لحمزة شحاته انه تزوج ثلاث مرات ، وانه بذلك يكون قد اراتبط بأكثر من حواء ، وان هذا الارتباط المتعدد بالمرأة قد أوجد في نفسه احساسا بالإثم (والإثم لابد له من عقاب ، ولهذا فإن شحاتة يكتب على نفسه العقاب فيسجنها في شقة معزولة في القاهرة ويحرم عليها كل متع الحياة ، فلا وظيفة ولا زواج ، ويمنع عن نفسه حتى الاختلاط بالبشر ، ويحرم عليها الشهرة . فليأخذ بحرق أدبه ولا يسمح لأحد بأن ينشر له شيئا من شعره ، وينفي عن نفسه صفة الاديب ويغضب على وصفه بهذه الصفة . ويكتب على نفسه (الشقاء) لأنها أثمت بارتكابها للخطيئة كما أثم آدم عليه السلام فأخطأ ، وكان جزاؤه الهبوط إلى الأرض مبعدا عن الفردوس . وكذلك شحاتة ، يطرد نفسه من الفردوس وينفيها إلى الأرض» . [١٧] .

---

(١٧) نفسه: ص ١١٢

وهنا لا أريد ان اجامل صديقي الدكتور عبدالله الغذامي أو أجامل نفسي فادعى انني فهمت نموذجه الدلالي هذا حق الفهم، فما زال في النفس منه أشياء، وإذا سمحت لي المعرفة السطحية والمحدودة بالشاعرة حمزة شحاتة أثناء اقامته في القاهرة فإنني أرى ان زهده في الحياة ومحاولته الانكفاء على الذات قد كانت لها أسباب أخرى غير الشعور بالإثم من علاقته المتعددة بحواء. وقد أورد الدكتور الغذامي نفسه من هذه الأسباب النفسية والاجتماعية والعائلية وربما السياسية ما يكفي لجعله شاعرا مرهف الاحساس، وعرضة للوساوس القاسية والخوف من الناس. وفي كتاب (رفات) لحمزة شحاتة من اللوعة والحزن والفجيعة بالواقع والناس ما يكشف عن حقيقة هذا المصير.

وبعد:

اعترف بأنني لم اتناول كتاب الصديق الدكتور عبدالله الغذامي بالتحليل الكافي، وان قراءتي له ـ وهي قراءة متأنية ـ قد جاءت للتعريف والاضاءة لا للنفاذ الى الجذور، جذور الرؤيا التي ازدحمت بها صفحاته. وبالرغم من ذلك فاستطيع القول بقدر من الزهو المتواضع ان هذه القراءة قد استطاعت ان تشير بقدر من المحبة إلى احد المعالم الجديدة في سيرورة النقد العربي الحديث والأحدث.

وأزعم بعد وصول هذا الجهد المتواضع إلى منتهاه ان كتاب (الخطيئة والتكفير) ليس أهم كتب الأستاذ الناقد عبدالله الغذامي بل هو من أهم الكتب التي صدرت في الموضوع نفسه باللغة العربية خلال

العقدين الأخيرين من القرن العشرين، فضلا عن كونه الاصدار الأول في سلسلة كتبه المثيرة للجدل والنقاش، والقطعة الأولى الجيدة والمتينة من نسيج أعماله النقدية الكاملة التي تتضمن الخطوط العريضة لمشروعه النقدي الذي لا يزال يتواصل بقدرة وغزارة، وتضعه في طليعة العدد القليل من النقاد الجادين الذين يحرصون على جماليات العمل الأدبي وقيمته الفنية والمعنوية.

النقد الثقافي
. مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق .

د. عبدالله إبراهيم/ جامعة قطر

١ ـ مدخل

يدور جدل فكري عميق في الأوساط الثقافية العربية منذ أكثر من عقدين حول المناهج النقدية، وطرائق التفكير المناسبة التي بها نستطيع تحليل أدبنا وفكرنا، وكل المنظومة الثقافية التي تشكّل تراثنا بجوانبه الدينية والفكرية والأدبية، وهذا الجدل علامة صحة؛ لأنه الخطوة الأولى التي ندشّن بها أمر البحث عن مناهج تسعفنا في ذلك. وأفضى الجدل إلى ظهور نوع من التحرر في نمط العلاقة بالماضي، وهو مطلب لا يقوم نقد بدونه. وقد أسهم فيه نقاد ومفكرون شغلتهم هذه القضية المعقّدة، ومنهم الناقد عبدالله الغذّامي الذي دعا إلى تغيير الوظيفة التقليدية للنقد الأدبي، واقترح الوظيفة الثقافية بديلاً عنها، وبذلك يكون عملياً قد اقترح «النقد الثقافي» بديلاً عن النقد الأدبي الذي تستأثر

بتحليلاته الخصائص الجمالية للنصوص الأدبية.

ظهر عبدالله الغذّامي كناقد في مجال الأدب في مرحلة التمخضّات الكبرى التي عرفها النقد العربي الحديث، مرحلة الثمانينات من القرن العشرين. وأصفها بذلك لأنها شهدت بداية انهيار نسق في التفكير النقدي، وبداية ظهور نسق مختلف. واستخدم هنا كلمة بداية بالمعنى الذي قصده هيدجر لكلمة الحد ـ وقد استعان به الغذّامي قبلي ـ الذي يقصد به استناداً إلى الدلالة الإغريقية: ليس نهاية شيء ما بصورة كاملة على وجه التحديد، إنما بداية شيء جديد ومختلف. فقد كانت تلك الفترة بداية انحسار كثير من الظواهر الفكرية والأدبية، وبداية ظهور أخرى جديدة.

ليس من الخطأ القول بأنّ الظواهر المختلفة والجديدة قد انبثقت من صلب تناقضات الأشياء القديمة التي بدأت تتأزم وتُظهر عجزاً في تفسير موضوعاتها، وقد ضمرت روح الفاعلية والجدوى فيها، وبدأت قوالبها الجامدة تحول دون الوفاء بوعودها. ولم يتم كل ذلك بمعزل عن الموجّهات الثقافية السائدة في العالم آنذاك؛ فنحن نعترف بأن كثيراً من مما يشكّل الثقافة العربية الحديثة، يستند إلى «مرجعيّات مستعارة». على أن ذلك لا يعني غياب الأسباب الذاتية المتصلة بذبول نسق من التفكير والبحث عن آخر. لقد تفاعلت أسباب كثيرة فأفضت إلى ذلك التمخّض الذي كان من نتيجته حركة استبدال واسعة في كثير من المفاهيم الأيدلوجية والثقافية والأبية. فقد تداخلت في أول الأمر القيم

والمنظورات والمواقف، ثم تصارعت، وحصل التباس كبير في التيارات الفكرية القديمة والجديدة. ومرّ عقد كامل قبل أن تتضح الأمور، ويبدأ انحسار التيارات التقليدية (= في مجال الأدب والفكر تحديداً لأنها ما زالت باقية في مجالات أُخَر) وتبلور نوع من الاعتراف المتردّد والخجول بالجديد في مجال النقد والفكر والثقافة عموماً.

ظهر الغذّامي في وسط تلك الفترة المحتدمة إذ كان التفكير الجديد مروقاً يُسبُّ من أجله المرء، ويُشهّر به، ويلاقي عنتاً في الوسط الثقافي والتعليمي الذي يعيش فيه، وقد يُلعن ويُكفّر. فجاء بكتاب (الخطيئة والتكفير، ١٩٨٥) حاملاً عنواناً غامضاً وواضحاً، يُظهر ويحجب، يستر ويفضح، يقول ويمتنع عن الإفصاح، يكشف ويوارب، وذلك في خضم انهماك الثقافية النقدية بفضِّ النزاع بين أصحاب المناهج الخارجية التي تحيل الأدب على المؤثرات الخارجية، وأصحاب المناهج الداخلية التي تقول بالنسق المغلق للنصوص، وتغيّب أبعادها المرجعية في التحليل، وكان الحماس الأيدلوجي ـ المعرفي لتلك المناهج في ذروته.

جاء الغذّامي بكتابه المذكور ليتخطّى النزاع القائم بين التيارات، ويقدم عرضاً موسعاً لما بعد مرحلة الأنساق المغلقة، شارحاً بتفصيل تعريفي على غاية من الأهمية آنذاك ما يمور في الساحة النقدية العالمية من مناهج سيموطيقة، متوقفاً بصورة خاصة على منهج التفكيك ـ الذي ما زال منذ ذلك الوقت يصطلح عليه بـ «التشريحية» ـ وسرعان ما أصبح الكتاب من كلاسيكيات النقد العربي الجديد، إذ ما زالت تتوالى طبعاته

مع أن النقد قد غادر كثيراً ما عرّف به الكتاب، الأمر الذي يدل على حيوية الأفكار والأسلوب فيه. ولكن ليس هذا هو الأمر الذي تعنيني الإشارة إليه هنا، إنما الذي يهمني هو أن الغذّامي لم يربط نفسه ربطاً آلياً بالمناهج المغلقة كما فعل ذلك كثير من النقاد العرب في الثمانينيات من القرن الماضي. فقد كانت خطوته الأولى مقترنة بالاقتراب إلى النقد من خلال الأنساق الجديدة المفتوحة. ومحاولة الإفادة من ذلك في دراسة الأدب العربي. تلك كات بداية صحيحة.

فيما بعد برهن الغذّامي على صواب اختياره؛ فقد جاءت كتبه الأخرى تدعم ذلك الاختيار النقدي، ونختار منها: (تشريح النص، ١٩٨٧) و(الموقف من الحداثة، ١٩٨٧) و(ثقافة الأسئلة، ١٩٩٢) و(القصيدة والنصّ المضاد، ١٩٩٤) و(رحلة إلى جمهورية النظرية، ١٩٩٤م) و(المشاكلة والاختلاف، ١٩٩٤) و(المرأة واللغة، ١٩٩٦) و(ثقافة الوهم، ١٩٩٨) و(تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ١٩٩٩) وأخيراً الكتاب الذي سيكون مدونتنا للتحليل والاستنطاق، ومفتاحاً للحوار والمطارحة: (النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ٢٠٠٠).

تكشف هذه الكتب من عنواناتها، بصورة ما، أن الغذّامي لم ينحبس في موضوع، ولم تأسره قضية واحدة، والمتتبّع له يعرف جيداً أهمية النقلات الفكرية التي قام بها، وبخاصة التفاته إلى قضية الأنوثة في الثقافة العربية، وهو مشروع يندرج ضمن مشاريع النقد الثقافي

العربية التي تقوم بتفكيك المركزيات الأساسية في تاريخنا وثقافتنا وحياتنا: المركزية الغربية، والمركزية الدينية، ومركزية الذكورة. الأولى متصلة بالبعد الثقافي وطبيعة العلاقة بالآخر، والثانية بالبعد العقائدي، والأخيرة بالبعد الاجتماعي. إلى ذلك كان الغذّامي يغني أفكاره وتصوراته، ويعمّق تحليلاته وينوعها. نريد من كل هذا أن ننتهي إلى تثبيت الحقيقة الآتية: الغذّامي مارس النقد الثقافي منذ البداية، ودعوته بكتاب قائم برأسه ليست بيانا لما سيأتي، إنما هي تتويج لجهد طويل، تبلورت ملامحه عبر ممارسة مباشرة، إلى أن استقامت دعوة فكرية يريد منها التنبية إلى ضرورة التخلص من الانحباس داخل أسوار مغلقة تحول دون أن تنتقل الممارسة النقدية إلى ممارسة ثقافية لها فائدة عملية في التاريخ والواقع.

يجادل الغذّامي حول الوظيفة التي أسرتْ النقد الأدبي في سياجها المغلق، ويحتج على هدف تلك الوظيفة التي تتركّز في أن النقد اقتصر على نوع من القراءة الخالصة والتبريرية للنصوص الأدبية. ويريد له أن ينخرط في كشف العيوب النسقية المختبئة خلف النصوص أو فيها ومن ذلك يريد القول بأن الوظيفة التقليدية للنقد أضفت إلى نوع من «العمى الثقافي». وسنفهم حالاً بأن الوظيفة التي يقترحها للنقد ستقود إلى «البصيرة الثقافية». العمى والبصيرة - وهو عنوان كتاب بول دي مان - يتساجلان في أطروحة الغذّامي، وهو ينتصر منذ البداية للبصيرة، البصيرة النقدية النافذة التي لا تتردد في كشف العيوب النسقية في الثقافة والسلوك. وهو قبل هذا يعزو إلى الشعر صنع الاستبداد

وإشاعته في حياتنا. ومع أننا لا نوافقه على أن الشعر أهم ما في الثقافة العربية، لكننا نشاطره الرأي بأن الشعر، والشروط الذوقية التي قامت بتصفيته وتنقيته، والمحضن الثقافي الذي أسهم في قوله أو إنشاده أو روايته أو تدوينه أو تداوله قد أدت إلى «شعرَنة الذات وشعرَنة القيم». شعرنة القيم أي تحميلها بالأبعاد الشعرية. فهو يعتبر ديوان العرب مدوّنة لا تقدر بثمن تضخّ عبر الزمن منشطاتها النسقية في تضاعيف الشخصية العربية، إلى حد جعلها شخصية «متشعرنة».

يريد الغذامي أن يقوم النقد الثقافي بوظيفة فكّ الارتباط بين المؤثّر والمتأثّر، بين سلبية الأثر الذي تركه الشعر والشخصية العربية، ومن خلال ذلك يقرر بأن الوظيفة التقليدية للنقد قد كرّست تلك العلاقة. كرستها لأنها شُغلت فقط بالأبعاد الجمالية لها. لم تجرؤ أبداً على اختراق الحجب التي تقع ما وراء ذلك. كانت ممارسة مصابة بالعشو. بشكل من الأشكال كانت عمياء، غير قادرة على التميز؛ لأنها تفتقر إلى الوظيفة النقدية الجذرية التي تقوم بتنشيط دائم للمضمرات الدلالية القابعة خلف الغلالة الجمالية للنصوص.

استخدمُ كلمة تنشيط، وأميلُ إلى القول إنها كامنة هناك متحفّزة كالجني المأسور في قمقم. لم يقترب النقد إلى ختم الرصاص. كان خائفاً على الدوام من الأعمال الفظيعة والمخرّبة التي سيقوم بها ذلك الجني المأسور. يسكننا خوف مبالغ فيه من الفوضى، ولهذا نلوذ دائماً بالتفكير التقليدي والقيم والعلاقات النسقية، قصدتّ تجنب المخاطرة

والاكتشاف والميل إلى الأمان الذي هو في نهاية المطاف المحضن المناسب للشخصية الامتثالية والولائية .

هذه المهمة لوحدها تعتبر ناقصة ، لكي تكتمل لابد من التوسّع بمهمة النقد ليشمل نقد المؤسسة المنتجة للثقافة التي تروّض العقل والذوق والسلوك ، وتُسبغ على الثقافة صيغاً نمطيّة ، وتصطنع قيماً ثقافية هزيلة ، وتشيع ضروباً من الإنتاج الثقافي الدعائي الذي يسهم في إذابة فاعلية الأسئلة ، وحجر المزعجة منها ، وإقامة الحد على الجريئة التي يدفعها الفضول المعرفي إلى كشف المسكوت عنه . تلك هي الدوغمائية بعينها .

ترهن المؤسسةُ الثقافية التي تقيم علاقات متواطئة مع مؤسسة السلطة ومؤسسة المجتمع النسقي المثقَّف لسلسلة من القيود والشروط والضوابط لا ينفذ من خلالها أحد يمكن أن تنطبق عليه صفة مثقف ، تلك الصفة التي كانت دائما تحيل على منظومة متنوعة وشاملة من المواقف والمنظورات غير المنصاعة لمركز يصادر تطلعات الآخرين وإرادتهم ورغباتهم . ما نحتاج إليه هو : نقد الوظيفة التقليدية للنقد ، والمؤسسة التي تحرص على تثبيت تلك الوظيفة . النقد الثقافي لو مورس كما ينبغي له ، يبطل مفعول ذلك النشاط المخدّر والمدمّر لتلك المؤسسة ونقدها .

٢ ـ مرجعيّات المشروع

يؤكد الغذّامي كثيراً على الأهداف التي يتوخّاها من النقد

الثقافي، لكنه أبعد ما يكون عن الادعاء بأنه هو المبشِّر الأول به. ولأجل هذا يقدم عرضاً وافياً بما اصطلح عليه (الذاكرة الاصطلاحية) للمشروع. وفي هذا يقوم بتشكيل سياق ثقافي لهذا النمط من الممارسة النقدية، فيبدأ من كيفية فهم العمل الأدبي، تلك الكيفية التي مرت بسلسلة من التصورات، بداية بـ «ريتشاردز» مروراً بـ «بارت» وصولاً إلى «فوكو» حيث أصبحت الممارسة النقدية تهدف إلى «تأسيس وعي نظري في نقد الخطابات الثقافية والأنساق الذهنية»[1]. ثم تطور الأمر في حقبة (المابعديات): ما بعد البنيوية، وما بعد الحداثة، وما بعد الاستعمار، إلى راهن الثقافة حيث «التاريخانية الجديدة» و«النقد الثقافي». وخلال هذه المسيرة التي استغرقت معظم القرن العشرين، تبلور للنقد الثقافي هدف يتمثل في مجاوزة النص بمفهومه التقليدي واعتباره مادة خاماً تستخدم لاستكشاف أنماط معينة من الأنظمة السردية والإشكاليات الأيديولجية وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص. فالنص ليس الغاية القصوى للدراسات الثقافية، وإنما غايته المبدئية: الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع كان. لا يقتصر الأمر على قراءة النص في ظل خلفيته التاريخية ذات الأنماط المصطلح عليها، فالنص والتاريخ منسوجان ومدمجان معاً كجزء من عملية واحدة، والدراسات الثقافية تركّز على أن أهمية الثقافة تأتي من حقيقة أن الثقافة تعين على تشكيل وتنميط التاريخ[2].

تبلورت معالم الدراسات الثقافية في عام ١٩٦٤ عندما تأسس (مركز برمنكّهام للدراسات الثقافية المعاصرة). وهذه الحقبة كانت

حبلى بضروب متنوعة من التمرد على الأنساق الشائعة في الثقافة الغربية؛ فسرعان ما تصدّع بعد سنوات الفهم النقدي الذي أشاعته المناهج الشكلية والبنيوية للأدب، بل أن البنيوية نفسها تشقّقت بظهور ما يصطلح عليه بـ «البنيوية التكوينية» وذلك قبل أن يتأزم أمر النسق المغلق، ويتفجّر عن جملة من ضروب التحليل النقدي والثقافي كالاتجاهات السيميوطيقية والتفكيكية والتأويلية، ورافق ذلك ازدهار أمر الدراسات الخاصة بالتلقّي، وتطورت مدرسة فرانكفورت النقدية (النقدية بالمعنى الفلسفي)، واندلع لهيب ما بعد الحداثة، وخضع هذا المفهوم لجدل خصب أسهمت فيه نخبة من المفكرين، أبرزهم هابرماز الذي شكك بوعود ما بعد الحداثة، وقدّم نقداً جذرياً لها [٣] وآلان تورين الذي كرّس جهداً مثمراً في نقد الحداثة نفسها، وذهب إلى أن الشك يحوم حول كيفية الإفادة منها[٤]. وفي معارضة واضحة شكك الأول بإطروحات دريدا الهادفة إلى نقد الأنظمة الميتافيزيقة المتعالية في الفلسفة الغربية، واعتبرها مثالية، وشمل النقد الذي شاع آنذاك فكرة ليوتار بخصوص حالة المعرفة في عصر ما بعد الحداثة في المجتمعات الأكثر تطوراً[٥].

وحصلت تفاعلات عميقة في الثقافتين الفرنسية والألمانية والأوروبية عموماً طوال السبعينات والثمانينيات من القرن الماضي، قبل أن تنتقل العدوى إلى الثقافة الأمريكية. (التي استأثرت وحدها تقريباً باهتمام الغذّامي فيما يخص هذا الموضوع). وكل ذلك الجدل كان في طابعه العام ثقافياً أو هو يهدف إلى إعادة نظر بوظيفة النقد

التقليدية، وطرح موضوعات لها حساسيات ثقافية كالنقد النسوي وأدب الأقليات، وآداب ما بعد الاستعمار. ومن بين ذلك نقد ثقافة (الميديا Media)، وهي ثقافة وسائل الإعلام التي تقوم بإنتاج ثقافات سريعة ومتنوعة ورغبوية ومثيرة تعيد صوغ الأذواق والحاجات بهدف خلق مماثلة بين المتلقي (ينطبق عليه مصطلح المستهلك بدقة) ونمط الإنتاج الذي تبشر به أيدلوجياً، وقد حصل كل ذلك قبل أن يهتم به «هوغارت» و«ليتش» و«كلنر» في ١٩٩٠ و١٩٩٢ و١٩٩٥ على التوالي (وهم الذين ركّز الغذّامي الاهتمام عليهم أكثر من غيرهم). إذ طرح «ليتش» المفهوم في كتابه «النقد الثقافي، النظرية الأدبية، ما بعد البنيوية». والمعروف عن «ليتش» أنه ـ شأنه شأن كوكبة من النقاد الأنجلوساكسونيين الذين يدمجون بين فروع العلوم الإنسانية في تحليلاتهم ـ قام في هذا الكتاب وغيره من قبل بعرض جدالي لاتجاهات الفكر الغربي المعاصر في المجالات النقدية والفلسفية والمنهجية.

وكما ذهب الغذّامي فإن «ليتش» أكد بأن «النقد الثقافي» تضمّن تغييراً في منهج التحليل يقوم على دمج المعطيات النظرية والمنهجية في مجال علم الاجتماع والتاريخ والسياسة وغير ذلك دون أن يهمل منهج التحليل النقدي الأدبي، ثم خصّه بميزات ثلاث، هي:

١ ـ إنه يتمرد على الفهم الرسمي الذي تشيعه المؤسسات للنصوص الجمالية، فيتسع إلى ما هو خارج مجال اهتمامها.

٢ ـ إنه يوظف مزيجاً من المناهج التي تعنى بتأويل النصوص وكشف خلفياتها التاريخية، أخذا بالاعتبار الأبعاد الثقافية للنصوص.

٣ـ إن عنايته تنصرف، بشكل أساسي، إلى فحص أنظمة الخطابات، والكيفية التي بها يمكن أن تفصح بها النصوص عن نفسها ضمن إطار منهجي مناسب[٦].

وإذا دققنا النظر في مضامين هذه الخصائص لوجدنا أنها مشتقة من صلب الجدل الذي اندلع في الثقافة الأوروبية اعتباراً من النصف الثاني من الستينيات. ويمكن بسهولة بالغة ملاحظة هذه التحولات مجسّدة في أفكار ومناهج شخصيات مثل: بارت وتودروف وفوكو ودريدا وإدوارد سعيد وكرستيفا، فالثاني ـ لنأخذه مثالاً ـ تنقّل بين البنيوية، ثم النقد الحواري، وحلل ببراعة خطابات الفتح الإسباني للأمريكيتين، وانتقل إلى دراسة الأخلاقيات والتاريخ، وانتهى بمعالجات ثقافية خاصة بالعلاقات بين «الأنا» و«الآخر» في كتاب شيّق[٧]، شأنه في ذلك شأن إدوارد سعيد الذي ارتحل بحرية وبراعة بين الأدب الروائي والأدب المقارن والنقد والاستشراق والصور التي ركبها الغرب للثقافات والشعوب الأخرى، ثم الربط البارع بين نشأة الرواية كظاهرة ثقافية والإمبريالية(٨). باختصار فإن العناية بالأبعاد الثقافية للظواهر الأدبية والاجتماعية والدينية والسياسية والإعلامية كانت سمة أساسية ومشتركة في أهم اتجاهات الثقافة الغربية في النصف الثاني من القرن الماضي. هذه الخلفية الثرية بالأفكار والمناهج لم تكن غائبة عن مشروع الغذّامي، لقد غذّته بكثير مما هو مفيد. كانت له ذاكرة.

٣ ـ النقد الثقافي: النظرية والمنهج

من الواضح أن الغذّامي يتحرك في مجال مشبع بالممارسات المعرفية التي كشفنا عن بعضها في الفقرة السالفة، وقد يكون ذلك مثار نقد واحتجاج وتحفّظ، وقد يكون، على العكس، مثار إعجاب وتقدير. يمكن توقع الاحتمال الأول إذا نظرنا إلى الفكر كجزر منقطعة، وبالنظر إلى الخلفية المعروضة يكون الغذّامي يتحرك في مجال دُشّن قبله، وامتلأ، أو كاد بالمعارف، وليس له أن يضيف شيئاً. ويمكن توقّع الثاني إذا نظرنا إلى الفكر كسلسلة منتظمة يحكمها اطّراد بنيوي واحد، وهنا تأخذ إضافات الغذامي قيمتها المعرفية مهما كان حجمها في تلك السلسلة، لنترك الإجابة عن كلا الاحتمالين مؤقتاً، وندخل إلى صلب الإطار النظري للمشروع.

يبدي الغذّامي امتعاضاً واضحاً من الفهم الرسمي للأدب، وتظل احتجاجاته يقظة ضده إلى النهاية، ويدعو بوضوح إلى استبعاد ذلك الفهم الذي أجرى تنميطاً مهنياً للنشاطات الإبداعية، هو تنميط يقوم على الاستبعاد لأنه يقرّ بالمفاضلة، وهي تنتزع شرعيتها لحيازتها جملة من الشروط التي توافق الأعراف التي تحكمها المؤسسة الثقافية، وكل ما لا يتوافر عليها مصيره النبذ والإقصاء والتهميش. المثال الذي يقدمه الغذّامي خاص بالتراتب الذي فرضه الفهم الرسمي للأدب لكل من «كليلة ودمنة» و«ألف ليلة وليلة» فقد احتفى بالنص الأول لأنه يوافق الأعراف الرسمية، وأقصى الثاني لأنه افتقر إليها. ونقد هذا

الفهم، سيعيد الاعتبار لضروب كثيرة من الآداب المهمّشة، بما يجعلها متوناً فاعلة وهي تنخرط بشكل طبيعي في عالم الأدب. كل هذا متعلّق بتحرير الفهم التقليدي لوظيفة النقد من قيوده الموروثة، وهو أمر يقود إلى تحرير الأداة النقدية. وذلك يدفع بالنقد من وظيفته الأدبية إلى وظيفته الثقافية. ولن يكون ذلك ممكناً إلا إذا تلازمت مجموعة من الاجراءات، هي:

١-إجراء نقلة في المصطلح.
٢-إجراء نقلة في المفهوم.
٣-إجراء نقلة في الوظيفة.
٤-إجراء نقلة في التطبيق.

يقتضي الإجراء الأول نوعاً من الزحزحة بحيث يتأهل مصطلح النقد ليكون قادراً على استيعاب المهمة الثقافية التي سيقوم بها، ويلزم ذلك إعادة ترتيب لعناصر العملية الأدبية، وتجديد وإضافة إذا لزم الامر، وهنا يفترح الغذّامي أن يشمل ذلك: عناصر الرسالة الأدبية، والمجاز، والتورية الثقافية، ونوع الدلالة، والجملة النوعية، والمؤلف المزدوج.

وفيما يخص عناصر الرسالة يقترح إضافة (الوظيفة النسقية) للوظائف الست التي اكتشفها «جاكوبسن» في النموذج الاتصالي الذي وضعه وحدد عناصره بـ: المرسل، المرسل إليه، الرسالة، السياق، الشفرة، أداة الاتصال. واقتراح الغذّامي إضافة عنصر (النسق) إلى النموذج المذكور، يعني زيادة وظائف اللغة الست إلى سبع: الذاتية،

الإخبارية، المرجعية، المعجمية، التنبيهية، الشاعرية، وأخيراً الوظيفة الجديدة (النسقية). وذلك ليس بدعة وادعاء فكل اتصال إنساني «يضمر دلالات نسقية، تؤثّر في كل مستويات الاستقبال الإنساني، في الطريقة التي بها نفهم، والطريقة التي بها نفسّر»(٩). وتكون هذه الوظيفة مفيدة لأنها تركّز النظر على الأبعاد النسقية للخطابات، وبذلك توسّع من وظيفة النقد، وتنقلها إلى آفاق جديدة.

هذا ما له صلة بعناصر الرسالة الأدبية، أما ما يتصل بالمجاز فإن الغذّامي يرى بأن القيمة الثقافية للمجاز هي القيمة الحقيقية، وليس القيمة البلاغية كما هو شائع في الدرس البلاغي، ويتجرّد هنا لنقد التصور البلاغي التقليدي للمجاز كونه ينتج النصوص على وفق قوالب ثابتة، وبه يستبدل التصور الاستعمالي الذي يدرج الخطاب في وظائف ثقافية متعددة، وهذا النقد المقترن بذلك المقترح يوسّع مفهوم المجاز ومجاله، لأنه ينقله من حال الاهتمام باللفظة المفردة، وأحياناً الجملة إلى الخطاب الذي هو نسيج متركّب من مواقف ورؤى متكاملة. ودعوته إلى (المجاز الكلي) تسهم في إثراء وظائف المجاز داخل الخطاب، لأن الازدواج الدلالي ذو طبيعة كلية، لا يقتصر على اللفظة المفردة والجملة. فالخطاب ينطوي على بعدين: حاضر في الفعل اللغوي يتجلّى عبر جمالياته ومضمر يتخفّى متحكماً بالعلاقة بين منتج الخطاب، والأفعال التعبيرية التي تكوّن عناصر ذلك الخطاب. وكما يلاحظ فإن توسيع مفهوم المجاز يدفع برغبة واضحة تهدف إلى تعميق كفاءة المجاز الجزئية، لتكون كلية شاملة لكل الأبعاد النسقية للخطاب.

لحظ الغذامي بأن مصطلح التورية يعاني أزمة داخلية كبقية عناصر المنظومة الاصطلاحية في البلاغة، فقد حُدِّدت وظيفة التورية بالظواهر المقصودة فعلياً في صناعة الخطاب وتأويله، فيما ينبغي الانتقال بهذه الوظيفة من هذا الخانق الضيق والمحدود الفاعلية إلى مجال المضمرات والمخفيّات والمتواريات بدل الركون إلى المقاصد التي تشير إليها الألفاظ، وفي هذا المجال تبدو وظيفة التورية محدودة ومشلولة، لأنها معطلة إلى حد كبير. فالقصدية، كما حددتها البلاغة المدرسية، حولت التورية إلى لعبة جمالية أفقدتها القدرة على كشف طبيعة النسق في الخطاب الأدبي، وفيما إذا تم توسيع وظيفة التورية من وظيفتها البلاغية المباشرة إلى وظيفتها الثقافية يحرر المصطلح من قيوده الضيقة، ويدفع به إلى ممارسة وظيفة شاملة وكلية في استكناه الخطاب، مهما كانت مستوياته ومضمراته.

وكما هدف الغذّامي إلى توسيع دلالة التورية، ألحّ كثيراً على ضرورة أن يتخطّى مفهوم الدلالة معناه الضيق ليتسع إلى نوع جديد هو «الدلالة النسقية». ومعروف أن هنالك نوعين من الدلالية النصية: صريحة وضمنية. ومقترح الدلالة النسقية إلى جوار الدلالتين المذكورتين يوسع من مفهوم الدلالة، ويفتح المجال لمبحث يضاف إلى المبحث الجمالي ـ الأدبي الشائع، وهو المبحث الثقافي الذي يعني بكيفيات تضمُّن الخطاب أنساقاً تتدخّل في توجيه الأفكار والسلوك، وتحدد المحمولات الفكرية للآثار الأدبية. وتنبغي الإشارة أيضاً إلى أن الدلالة النسقية لا يمكن لها أن تكون حاضرة بدون تغير المفهوم التقليدي

للجملة، ذلك المفهوم الذي يذهب إلى أن الجملة على ضربين: نحوية حاملة للدلالة الصريحة، وأدبية حاملة للدلالة الضمنية، وعليه فالدلالة النسقية بحاجة الى «جملة ثقافية» يكون قوامها التشكيل المنتج للصيغ التعبيرية المختلفة، فالدلالات الثلاث تلزم ثلاثة ضروب من الجمل. الجملة الثقافية سيكون لها دور مهم كما سنرى.

واخيراً، يرى الغذامي بأن المؤلف مؤلفان: مؤلف فرد له خصوصية شخصية، ومؤلف آخر ذو كيان رمزي. انه الثقافة التي تصوغ بأنساقها المهيمنة وعي المؤلف الفرد ولا وعيه على حد سواء، ومهما حاول الاول ان يعبر عما يريد، فإن افكاره ومواقفه سوف تنتظم في اطر كبرى تعمل على صوغ منظوراته، ونوع القضايا التي يتطرق اليها، فالمؤلف ـ الفرد هو نتاج المؤلف ـ الثقافة، التي يمكن اعتبارها المؤلف الاشمل والاكثر حضوراً، والذي يتدخل باستمرار في تعديل ما يفكر به المؤلف الفرد وينتجه. ان الثقافة مؤلف مضمر ذو طبيعة نسقية تلقي بشباكها المنظورة حول الكاتب، فيقع في اسر مفاهيمها الكبرى التي تسرب اليه كالمخدر البطيء، فترتب محمولات خطابه بما يوافق المضامين الايدلوجية الخاصة بها. اننا بازاء مؤلف مزدوج التكوين: تكوين شخصي وآخر ثقافي، والثاني لا يدخر وسعا في تشكيل واعادة تشكيل الاول.

اراد الغذامي من هذه المقترحات التي توسع من وظائف الوسائل النقدية وادوارها ان ينقد النسق الثقافي الذي يتردد كثيراً في ثنايا

مشروعه، بل ان النقد الثقافي كما يريده الغذامي مصمم لنقد الانساق الثقافية، وهو يهدف الى تفكيكها، والتحرر من سيطرتها في تكييف الافعال والسلوك والعلاقات والمعاني وطرائق التفكير.

وينبغي علينا ان نقر هنا بأن الثقافة بكل انساقها انما هي مجال رمزي مشبع بالمعاني والافكار والعقائد وانماط العلاقات الاجتماعة والتطلعات، وكل المؤثرات الفاعلة التي تصوغ الهوية العامة لمجتمع من المجتمعات، ولهذا لا يمكن تقدير اهمية (النقد الثقافي) بدون ان نكشف عن محمولات النسق الثقافي السائد، وهي محمولات كثيرة ومتنوعة ومركبة من عناصر ايجابية وسلبية، تعبر عن نفسها بشكل احكام ورغبات مدارها الذم والتبخيس والاكراه او الاحتفاء والتمجيد، وغير ذلك.

يشكل مفهوم النسق محورا مركزيا في مشروع النقد الثقافي، وهذا المفهوم يتحدد ـ اولا ـ عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرد، فالوظيفة النسقية لا تحدث الا في وضع محدد ومقيد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان من انساق الخطاب؛ احدهما ظاهر والاخر مضمر، ويكون المضمر ناقضاً وناسخاً للظاهر، ويكون ذلك في نص واحد، او في ما هو بحكم النص الواحد، ويشترط ان يكون جمالياً، وان يكون جماهيرياً. ثم يلزم ـ ثانياً ـ ان تقرأ النصوص قراءة ثقافية ليس باعتبارها تعبيرات ادبية وجمالية فحسب، انما حادثة ثقافية تقتضي تشريحاً يتجه الى كشف الدلالات النسقية فيها، تلك الدلالات التي

تكون موضوعا للتحليل والكشف والتأويل. الى ذلك ـ ثالثاً ـ فإن الدلالة النسقية ليست من صنع مؤلف فرد، لكنها منكتبة في الخطاب بفعل سيطرة نموذج ثقافي شامل يقوم بضخ محمولاته في ثنايا الخطاب. والنسق ـ رابعاً ـ ذو طبيعة سردية وله حبكة متقنة، ولهذا فهو بارع في التخفي، لكنه بارع ايضاً في جذب الاهتمام، والسيطرة على الرغبات وبعثها وتنشيطها، فيحدث انقساما بين الوعي الظاهر المنضبط، والرغبات السرية الخفية، ويقود الى ازدواج مكشوف في السلوك والعلاقات والمواقف، ثم ـ خامساً ـ يتصف النسق بأنه تاريخي ازلي وراسخ، وله الغلبة في تحييد حاجات الناس تحت اغطية جمالية وبلاغية، وهو في الوقت نفسه يوجه السلوك الاجتماعي العام، ويتدخل في اسلوب اشباع الحاجات الكامنة. ويشكل النسق ـ سادساً ـ جبروتا رمزياً يحرك الذهن الثقافي للامة، ويقوم بتنميط ذائقتها، وطرائق تفكيرها، وميولها، واحكامها،، ويجب ـ سابعاً واخيراً ـ ان يتوافر في النسق الذي هو موضوع النقد الثقافي تعارض قائم في الخطاب، مهما كانت الصفة النوعية لذلك الخطاب [١٠].

هذا هو النسق الذي يتجرد النقد الثقافي لمباشرته. اما وظيفة ذلك النقد فهي الانتقال بالممارسة النقدية من نقد النصوص والعناية بجمالياتها الاسلوبية والبنائية الى نقد الانساق المطمورة فيها، اي نقد محمولاتها الثقافية، وكشف مصادراتها المتخفية فيها، وهذا النقد ينصرف الى متابعة عملية الاستهلاك الثقافي، اي كيفية تلقي الثقافة، ومتابعة حيلها وموارباتها.

٤. تطبيقات النقد الثقافي.

ينتهي الغذامي من عرض الاجراءات النظرية ـ المنهجية للنقد الثقافي، ويتحول الى مهمة تطبيقه وظيفياً في مجال البحث، ويبدأ فورا باستنطاق الاخطاء النسقية التي غزت الشخصية العربية بفعل الشعر، او بفعل فهم قاصر ومحدد له. وتستأثر بتحليلاته الى نهاية الكتاب فكرة جوهرية مؤداها ان العيوب النسقية في الشعر العربي هي السبب في عيوب الشخصية العربية، فقد انبنت تلك الشخصية في ضوء الموجهات الشعرية الفاعلة، وفي مقدمة ذلك شخصية الطاغية / المستبد التي هي احدى تجليات الفحولة، ذلك المفهوم المستقر في الشعر العربي القديم. وبما ان «الشعر هو اهم المقومات التأسيسية للشخصية العربية»[١١] فقد ورثت تلك الشخصية القيم الشعرية، وتمثلتها فأصبحت مكونا اساسياً من مكوناتها في العلاقات والسلوك. استثمر العربي تركة الشعر قيميا، فتشربها، فاستبدت به، وامتثل لها فصاغته صوغاً شعرياً.

كان موقف العرب من الشعر قد عبر عن نفسه في موقفين: تبخيسي، وتبجيلي. الاول مثلته علاقة الاسلام المتوترة بالشعر، واطراد ذلك الموقف في المظان الدينية، وبعض المصادر الادبية. لكن الملاحظ ان هذا الموقف لم يتطور الى نظرية نقدية، او حتى الى موقف نقدي واضح يؤسس لمفهوم في الممارسة النقدية، لان «المؤسسة الثقافية الشعرية كانت اقوى وانفذ، فالشعر علم العرب الذي ليس لهم علم

سواه»[١٢]. اما الثاني فقد مثلته النظرة الراسخة والعميقة التي ترى الشعر سجلاً لتاريخ العرب، ومصدراً من مصادرهم الاساسية، فهو ديوانهم، اي المرآة التي تعرض على سطحها صورتهم التاريخية والنفسية والاجتماعية. هذا الموقف هو الذي انتصر في صراع المواقف، وتقهقر الآخر وتوارى، ولم يعد له شأن يذكر.

صار الشعر مغذياً لشخصية العربي، ومنهلاً لقيمه واخلاقياته، فالذات العربية ذات شعرية، وقيم الشعر هي الدعامة الاولى لها، لقد «تشعرنت» الذات العربية، و «تشعرن» الخطاب الثقافي العربي. صار الشعر مصدراً لنماذج عليا في السلوك والاذواق والعلاقات. وقعت عملية غزو كبرى احتل فيها الشعر الذاكرة العربية، وامتدت هيمنته الى المخيلة، فصار الخيال العربي يولد صوراً نمطية عن نفسه وعن الآخر تطابق المهيمنات الشعرية، كالتمركز حول الذات، والغاء الآخر، والافتخار بالفحولة، والتباهي النّفاجي بها، والطرب للوجدانيات، والتنكب عن العقلانيات، واعراض عن القيم الجماعية، وتعلق بالفردية. سمات نسقية زرعها الشعر في الشخصية العربية، وغذاها الوهم يوماً بعد يوم، وعصراً بعد عصر، فصارت علامة دالة. ولما كانت هذه الشخصية هي التي تعيد انتاج ذاتها بصيغ شعرية تستعيد النسق الاول، فإن ما تتصف به الثقافة العربية، هو «اللافاعلية واللاعقلانية». كل شيء تشعرن كما يقرر صاحب النقد الثقافي.

يعالج الغذامي الكيفية التي تحول فيها وظيفة الشعر الجماعية الى

الوظيفة الفردية، فحلول النزعة الفردية في نهاية العصر الجاهلي محل النزعة الجماعية ادت الى ظهور مفهوم الفحل، الذي سرعان ما غادر حقله الدلالي الشعري، فصار مفهوماً ثقافياً ـ اجتماعيا. القصيدة التي اسست لهذا التحول، هي: معلقة عمرو بن كلثوم اذ اصبحت مولدا دلاليا لانساق متماثلة من التمركز حول الأنا المبالغة في فرديتها، وقد اطرد ذلك منذ نهاية العصر الجاهلي، مرورا بالفرزدق وجرير، ثم ابي تمام والمتنبي، وصولاً الى نزار قباني وادونيس. لكن المتنبي هو المترجم الاكبر للضمير النسقي، انه «الاب النسقي» (١٣). شاعت مفاهيم الفحولة والفردية والابوة. وتسللت الى الذات العربية.

حصل هذا التحول العظيم في وظيفة الشعر، الذي قلب معه سلم القيم، في اواخر العصر الجاهلي، حينما تخلى الشاعر عن وظيفته العمومية، و كرس شعره لغايات شخصية تمجد ذاته فخرا ومانحه المال مديحاً، كل ذلك ـ حسب الغذامي ـ وقع في الممالك الواقعة على الاطراف الشمالية لجزيرة العرب، تلك الممالك المهجنة من قيم عربية واجنبية: المناذرة والغساسنة. ممالك صغيرة شكلت مجالاً هامشياً بين العرب وغيرهم، كانت مزيجا من القبيلة والدولة، هي بشكل من الاشكال امتداد لنظام القبيلة العربي العريق، ونظام الممالك المتاخمة لها: الامبراطورية الفارسية والبيزنطية. استقدم ملوك المناذرة والغساسنة شعراء مداحين، وعقدوا معهم صفقة تقوم على المدح/ المنح. لم يعرف ذلك في الممالك التي ظهرت في جزيرة العرب، ولم يلمس ذلك في اليمن ارض الممالك العريقة. حدث ذلك، في العراق

وبلاد الشام، تلك البلاد الواقعة على مشارف الآخر. عدوى المرض اللعين تسربت من الآخر «عنصر دخيل تسرب كمزيج للتأثر العربي بالطقس الامبراطوري الفارسي والرومي حيث شخصية الملك المطلق بصفاته المتعالية ومنزلته المتفردة» (١٤). يعتبر كل من النابغة والاعشى الممثلين للحظة فساد وظيفة الشعر، حينما التحقا بممالك سرقت وظيفة القبيلة وشوهتها، وبها خلطت قيما اجنبية.

شوه الصفاء بما يعكره الى الابد؛ فقد تكرس نسق ثقافي قوامه تعبئة الذات بالشعر الفردي الذي هو فن الاستعلاء، وانتظار التقريظ، والتمركز حول الذات. انهما حاملا الجرثومة الخبيثة.

يرجع الغذامي سلطة الشاعر الى قدرته البارعة في المزج بين الترهيب والترغيب، اي الهجاء والمديح، فالاول يضع الممدوح تحت حالة خوف، والثاني تحت طائلة فضل، وبالاساس كان الشاعر مخيفا، لانه يتوسل بأداة مثيرة للخوف، يستعين بالهجاء الذي يرتبط اصلاً بالسحر وصب اللعنات على الخصم. استثمر الشاعر العربي ذلك فأرهب ورغب. تجسد ذلك اول مرة بالحطيئة المدشّن الاول لهذه الثنائية، والمؤسس الاول لنسق يضمر في داخله ترهيب الآخر وترغيبه، وبهذا فالحطيئة «مخترع الجملة النسقية، التي تمزج المدح بالهجاء»(١٥).

ورث المتنبي ذلك، وطوره وبلغ فيه اقصى مدياته، فمدائحه التي تشكل لب ديوانه «تضمر الذم من تحت الثناء» (١٦). هذه الاستراتيجية المضمرة تعم السيفيات، وتظهر بجلاء في الكافوريات.

ولم يكن ابو تمام بمنأى عن ذلك، فقد كان المديح الملتبس بالهجاء هو الاساس الفاعل في ديوانه.

لقد تجمعت محمولات هذا النسق، فأصبحت مغذياً سلوكياً وعقلياً للذات العربية، فصناعة الطاغية ميسورة في هذه البلاد، لانها تجسيد وتحقق لتلك المحمولات النسقية التي دعا اليها ورسخها الشعر منذ القدم، وشخصية الطاغية بمقدار ماهي صناعة شعرية، فهي الوسيلة التي بها نعيد انتاج محمولات شعرنا منذ نهاية العصر الجاهلي الى الآن. فالطاغية كالشاعر المداح مفرط في انانيته، مستبد برأيه، متطابق بهوس مرضي مع نفسه، استعراضي ونفاجي، لا يقبل شراكة الآخرين في الرأي والسلطة وحتى المال، وهو فحل الطاغية صناعة عربية.

لم يعدم التاريخ، ولا تاريخ الادب العربي، معارضة نشأت لنقض هذا النسق، لكنها معارضة كان الفشل في غالب الاحيان مآلها، وان نجحت فسرعان ما تمتثل للنسق الذي ادعت نقضه، فيعيد النسق تشكيلها على وفق معاييره الثابتة، فتصبح المعارضة مستبدة شأن ما عارضته في الاصل. انه تاريخ ثابت لا تتزحزح ركائزه، يعبأ بمتغيرات ما تفتأ تتجمد في اوصاله. يمكن ملاحظة ذلك في التاريخ السياسي والديني والاجتماعي والادبي.

وفي الشعر الذي هو الموضوع الاثير لنقد الغذامي يتجلى الامر بأفضل اشكاله، فمنذ نهاية العصر الجاهلي الى الآن يعي الشعر انتاج الانساق الحاملة لصيغ الاطراء والفردية والفحولة، والاستعلاء، وزرع

قيم الانانية، والاستبداد، وتهميش الآخر. ذلك هو النسق المهيمن عند كبراء شعرائنا: «جرير والفرزدق في العصر الاموي، ابو تمام والمتنبي في العصر العباسي، نزار قباني وادونيس في العصر الحديث. ومادام النقد الادبي العربي الحديث مشغولاً بالابعاد الجمالية للنصوص الشعرية، ولا يمتلك جراءة التوغل في النسيج الدلالي والوظيفي لها، فليس امامنا الا ان نعلن عن وفاته، ونعلن في الوقت نفسه عن ولادة النقد الثقافي لانجاز هذه المهمة الجسيمة.

هذا هو الافق الذي يتحرك فيه مشروع النقد الثقافي، انه افق مشبع بالآمال العريضة، ومعبر عن حاجة حقيقية لتجديد فاعلية النقد، والغذامي جدير بمواصلة تعميق وظيفة هذا النقد، وتجريبه في تحليل ظواهر اخرى لها فعل سحري في تاريخنا وحياتنا اكثر ما للشعر من فعل.

٥. مطارحات

يقول المعجم العربي: طارحه الحديث: حاوره وبادله الرأي. ولا تحمل مطارحاتنا لآراء الغذامي بعداً غير ذلك، ولا ننظر بغير عين التقدير الى هذا الجهد الطيب الذي نشاركه في مجمله، ونعمل في مجال يجاذبه ويجاوره، ونصبو الى الهدف نفسه. وليس لدينا اي شك بالقيمة المعرفية للنقد الثقافي الذي بدأت الثقافة العربية تعرفه منذ الثمانينيات بصورة نقد للتراث وللعقل وللشخصية العربية وللخطاب الثقافي بوجه عام، وللموروث الشعري والسردي. وليس خافياً على

احد بأن مجموعة من النقاد العرب، مارسوا النقد بالمعنى المعرفي له الذي يشمل تحليل الظواهر الفكرية والادبية والدينية والاجتماعية وغيرها، ومنهم الغذامي الذي اشرنا الى دوره في مطلع هذا البحث، ويخيل لي بأنه لا يماري احد ممن يعمل بجد في حقل النقد في النظر الى جهده المثمر بنوع من الاعجاب، فقد ظل مواكباً التطورات الفكرية والادبية، وتحمل في وسط ثقافي له خصوصية معروفة، من الصدود والعداء ما لا طاقة لكثيرين بذلك، ولم يثبت على حال تفضي به الى الجمود، انما شهد مساره النقدي تحولات جذرية لمواكبة اشد القضايا اهمية وحساسية، ومن ذلك اسهامه في مجال كشف الاكراهات التي تعرضت لها المرأة كياناً وثقافة. وقد توج ذلك بالمبادرة الى طرح مفهوم النقد الثقافي بعد ان مارسه فعلياً مدة غير قصيرة، وفي هذا فهو يسهم في تنشيط الفكر النقدي الذي تحكمه قضايا شبه متماثلة تتصف بالترابط والاستمرار. وعليه ليس من الحكمة ان تمر الافكار التي يشتغل عليها الغذامي دون ان تحظى بعناية النقد الثقافي نفسه. ان اسوأ ما تتعرض له الافكار النقدية من خطر، هو ان تتحول الى جملة من المسلمات، كالمسلمات التي يعمل الغذامي على تفكيكها، وتفريغها من شحناتها الضارة. وهذا هو الدافع، ولا شيء سواه وراء مناقشة مشروع الغذامي. . ولتنظيم الاطر العامة للمطارحات، يحسن بنا الوقوف اولا على الاجراءات النظرية المكونة له، ثم الوقوف على الجانب التطبيقي بعد ذلك.

اولاً. الجانب النظري ـ الاجرائي

.١

ان تلازم القضايا المطروحة في مشروع النقد الثقافي تلازم متين، ويشكل الجانب النظري منه، كما عرض منظومة منهجية، لا تقوم على تصور مجرد فحسب وانما تدعم بجملة من المقترحات العملية، وفي مقدمة ذلك نقد الفهم التقليدي للادب، وتحرير مصطلح النقد الادبي من التصور الذي تسقطه المؤسسة الثقافية عليه.

على ان الامر الجذري ـ بالنسبة لنا ـ في هذا السياق هو دعوة الغذامي الجريئة والضرورية لتجديد عناصر الرسالة الادبية وتوسيعها، كالمجاز، والتورية الثقافية، ونوع الدلالة، والجملة النوعية، والمؤلف المزودج. وهو مطمح لايمكن لنقد جديد ان يؤدي وظيفته دون ان يضعه في الاعتبار. ان تحديث الجهاز الاصطلاحي للنقد ضرورة ملحة، فلم يعد من الممكن قبول مفاهيم ومصطلحات تشكلت للتعبير عن ضرب معين من التفكير في مجال مغاير، وطبقاً لحاجات ثقافية مختلفة. وقد قدم الغذامي مقترحات عملية تعبر عن التحول في وظيفة النقد، ودعا الى استخدامها في النقد الثقافي لكن الملاحظ في الجانب التطبيقي انه لم يستخدم الا عدداً محدوداً منها، لقد وظف الجملة النوعية، وربطها بالنسق لكنه اهمل مكونات الجهاز الاصطلاحي الذي دعا الى تحديثه، فظلت تلك المكونات اسيرة الجانب النظري، ولم تنخرط في معمعة التطبيق لتبرهن على وظيفتها الجديدة.

.٢

لعل من اكثر الامور المثيرة للاختلاف في مشروع الغذامي منطلقه النظري الذي يقيم مشروع النقد الثقافي عليه، ذلك المنطلق الذي يقول بأن النسق الخطابي الذي مثله الشعر على وجه التحديد هو الذي طبع الشخصية العربية بطابعه. اننا هنا بازاء قضية متصلة بنظرية الادب اكثر مما هي متصلة بأي شيء آخر. فهل يصاغ العالم الواقعي، بما فيه العلاقات الاجتماعية والمزايا النفسية والتطلعات والرغبات في ضوء المنظومة الخطابية السائدة ام ان تلك المنظومة الخطابية هي التي تقوم بعملية تمثيل (Representation) رمزي لذلك العالم؟. لقد ناقشت نظريات الادب ذلك منذ طرحت نظرية المحاكاة في الفلسفة الاغريقية، وجرى تنويع على تلك النظرية لدى الرومانسيين، ونظرية الانعكاس الماركسية، ونظرية التحليل النفسي وغيرها، وناقشت المناهج النقدية الجديدة منذ الشكلانيين الروس الى البنيويين امر النسق المغلق والنسق المفتوح، اي هل تتم دراسة الخطاب في ضوء مرجعياته التاريخية او الاجتماعية او النفسية او الاخلاقية، ام تدرس ادبيته الاسلوبية والتركيبية والدلالية بمعزل عن تلك المرجعيات؟ وقد رجحت الاختيار الثاني كما هو معروف. والقول بأن العالم النصي يصوغ العالم الواقعي قول يحتاج الى بحث تفصيلي تجنب الغذامي الخوض فيه، مع ان كامل الاطروحة التي تقدم بها تقوم عليه. وفي حدود علمنا، ان الفكر الديني هو وحده الذي يدعو الى صياغة المجتمعات الارضية بكل ابعادها المعنوية النسقية على غرار المجتمعات النصية التي جاءت في الكتب

المقدسة، فالمؤثر هو النص والمتأثر هو الواقع، وينبغي ان يكون العالم الانساني مناظراً للعالم النصي في علاقاته وقيمه واهدافه وتطلعاته. والقول بأن النسق الشعري السائد قد صاغ الذات العربية يحتاج الى برهان لم يقم له وجود في الكتاب. ومع هذا فنشاطر الغذامي بوجود درجة من التماثل بين القيم الشعرية والقيم الاجتماعية السائدة، لكننا لا نوافقه على مصدر التأثير، ولا الطريقة التي تمت بها.

.٣

لقد لاحظنا في تضاعيف الكتاب، وبتواتر متزايد كيف يقوم الغذامي بانتقاء جزئيات يضخمها، ويجعل منها قانوناً متحكماً في النتائج التي يروم الوصول اليها، من ذلك النصوص المتناثرة لابي تمام والمتنبي وشعراء آخرين، وبما انه يعمل منذ زمن طويل في مجال نقد يأخذ بالاعتبار السياقات الدلالية الكلية للنصوص الادبية وهي سياقات تغذي الابيات موضوع التحليل، فهل يجوز اقتطاع نصوص من سياقاتها، واسقاط دلالات خارجية عليها؟ دلالات سياقية شكلها الكتاب منذ مقدمته، ومؤداها ان نسق الشعر صاغ نسق البشر.

فالقارئ اليقظ يتفاجأ منذ اللحظة الاولى ان الغذامي صادر على المطلوب، حينما طرح مجموعة متراكبة من الاسئلة التي تحمل اجوبتها معهاً «هل الحداثة العربية حداثة رجعية..؟ وهل جنى الشعر العربي على الشخصية العربية..؟ وهل هناك علاقة بين اختراع الفحل الشعري وصناعة الطاغية..؟..الخ» وبعد ان تنتهي الأسئلة التي تدور حول هذا الموضوع، تظهر الاجابة مرفقة بها بعد اسطر في الصفحة

نفسها «آن الاوان لان نبحث في العيوب النسقية للشخصية العربية المتشعرنة، والتي يحملها ديوان العرب، وتتجلى في سلوكنا الاجتماعي والثقافي عامة»(١٧).

لقد ادى هذا المنهج في انتقاء المعطيات وتركيبها وتحليلها، فيما نرى، الى نتائج خطيرة، وفي مقدمة ذلك، كما تجلى في الجانب التطبيقي من المشروع، والتفتيش عن الادلة التي تبرهن على فكرة قبلية. فكلما عثر الغذامي على اشارة دالة على الافتخار والفحولة والتعاظم، قال (وهذه جملة ثقافية نسقية) والحق، كما يعرف الغذامي، فان الاسلوب التفتيشي عن المعطيات والبراهين يحول دون الانغمار في التحليل الكلي والشامل للانساق الكبرى التي ينبغي ان تكون هي الموضوع الرئيس للتحليل. . فليس الحكمة في العثور على ادلة متناثرة، كما رأينا في حالة ابي تمام والمتنبي وادونيس، ومن قبلهم عند عمرو بن كلثوم ودريد بن الصمة والحطيئة وجرير، انما الحكمة في تلازم الادلة وتواترها وهيمنتها الكاملة التي تعم النتاج الشعري العربي كاملاً، بما يجعل ذلك ظاهرة مؤثرة. ومن الواضح ان تحليلات الغذامي لامعة وعميقة ومثيرة للاهتمام، لكن شيوع الروح التفتيشية التي تعزل ادلة مفردة من سياقاتها، واستنباط نتائج ثابتة ونهائية منها، يعيدنا الى النقد التقليدي الذي دعا الغذامي الى تخريب ركائزه، وفي مقدمته النقد البلاغي الذي لا يتورع عن جر اللفظة جرا من سياقها، والانكباب عليها وحدها بالوصف دون التحليل. وفي نقد كالذي يدعو اليه الغذامي لا يقبل ذلك.

ثانيا. الجانب التطبيقي

١ .

يشدد الغذامي على ان «الانساق الثقافية انساق تاريخية ازلية وراسخة دائماً» [١٨] والانطلاق من مبدأ ثبات النسق الثقافي، وفي الوقت الاقرار بأنه ثقافي يجر الى نتيجة اقل ما تتصف به انها نظرة غير تاريخية، انما تجريدية، متعالية، وبالمعنى الفلسفي مثالية. فكيف تكون الانساق الثقافية قارة، وهي نتاج سياقات ثقافية متحولة؟ وهل القيم، بوصفها علامات ثقافية، ثابتة وراسخة ام انها متحولة ومتجددة؟ ويخشى القول بأن تبني هذه الفكرة قد يكون من آثار نظرية الطبائع الثابتة التي تختزل الشعوب والمجتمعات الى جملة من الخصائص القارة، فالقول بأن «النفس العربية قد جرى تدجينها لتكون نفساً انفعالية تستجيب لدواعي الوجدان اكثر من استجابتها لدواعي التفكير، وصارت الذات العربية كائنا شعريا تسكن للشعر، ولا تتحرك الا حسب المعنى الشعري الذي تطرب له غير عابئة بالحقيقة» [١٩] قول يوافق اطروحة نظرية الطبائع التي اشاعتها المركزية الغربية في فرضيتها الهادفة الى ترتيب الشعوب حسب الاهلية العقلية، وهي نظرية غادرها الغربيون انفسهم [٢٠].

٢ .

يؤكد الغذامي «بأن الشعر هو الخطاب الذي احتكر مشروع التحديث في الثقافة العربية » [٢١] ومع ان هذا القول بحاجة ماسة

لفحص كي نتثبت من حقيقته، وبخاصة مع وجود فنون وانواع ادبية اخرى مستحدثة، اقترنت بسياق الحداثة كفكرة تاريخية وليست فلسفية (فالحداثة من وجهة نظرنا فلسفية، قوامها تغير العلاقات بين البشر، وتغيير نمط الافكار، والنظرة الى العالم والذات)، كما نجد ذلك على سبيل المثال في الرواية والمسرح، فإن هذا التأكيد يصطدم بنتيجتين ينقضانه ثبتهما البحث: اولاهما اقرار الغذامي في اكثر من مكان بأن الحداثة الشعرية العربية حداثة رجعية، وهو بهذا يسلب عن الشعر صفة الحداثة ان وجدت فيه. وثانيتهما خلاصته التحليلية حول ادونيس الذي قال منذ زمن بعيد ان الحداثة العربية وجدت في الشعر وليس غيره، وتفنيد الغذامي لذلك والوصول الى انها حداثة مست الشكل دون الجوهر.

٣.

ان الفكرة المسترسلة التي تخرق متن الكتاب من اوله الى آخره، والقائلة ان الشعر صاغ عيوب الشخصية العربية، وادى الى صناعة الطاغية [٢٢] تحتاج الى تحقيق. فهل الشعر، والمديح منه بوجه خاص، من صنع الطغاة، ام انه قام بصناعتهم؟ . واين التحولات الغرضية التي شهدتها اغراض الشعر عبر الحقب؟ ألم يتزحزح ترتيب الاغراض تبعاً لآفاق التلقي وحاجاته؟ فضلاً عن التغيير الداخلي الذي تتعرض له الوحدات الغرضية الصغرى، بما يؤدي الى تغيير نسبي احيانا وجذري في احيان اخرى في دلالة الغرض، كما ظهر في الغزل والرثاء

والفخر، ولـم يكن المديح في منأى عن ذلك، ألم تتوار في عصرنا كثير من الاغراض التقليدية عما كان عليه الامر من قبل؟ واذا كان المديح وراء صنع الطاغية، فكيف يكون شعر نزار قباني وادونيس مكرسا لذلك، وقد برهن الغذامي على حضور الابعاد الذاتية الفخرية في شعرهما، الذاتية وليس الغيرية؟

٤.

يلمس بوضوح ان الغذامي متهيئ نفسياً وعقلياً لاستبعاد الجانب الايحائي والرمزي في الادب والفكر والحياة لصالح الجانب التقريري الصريح والعقلاني الصرف، الحامل لانساق قيمية تربوية، وهذا التوتر والمفاضلة بين المكونات التي تشكل ابعاد المنظومة الثقافية للمجتمعات ينبغي اعادة النظر فيه من الاساس، فقد دعا «ديكارت» الى ذلك منذ النصف الاول من القرن السابع عشر، وكان يحذر من المخيلة لانها تشوش على العقل، لذلك يتعين اقصاؤها من عملية المعرفة، لان المعرفة من عمل العقل [٢٣] وجاراه فلاسفة العقلانية في ذلك، وسرعان ما نشأ احتجاج ضد مصادرة الانسان لصالح حالة واحدة. ويفسرعدد كبير من الباحثين نشأة الفلسفات الذاتية والمناهج التأويلية والسيموطيقية، بما فيها المرجعيات التي عرض الغذامي لها في كتابه، بأنها رد فعل على مصادرة ديكارت. الى ذلك يرى باحثون جادون بأن الرواية بوصفها متخيلاً سردياً نشأت كمعارضة صريحة للعقلانية الصارمة. وترجمة «الف ليلة وليلة»، والاحتفاء بها والولع بالرمزيات

الشرقية في مجال الادب والتصوف والفنون، بما في ذلك ظهور الاستشراق، من بواعثه اعادة التوازن المفقود في الحضارة الغربية لصالح العقل الصارم الذي تحول الى اداة. وكان ديكارت هو الذي صك اعلان الولادة الحديثة للغرب في الجانب الفكري (٢٤). والمشروع الذي طرحه الجابري لتحديث البنية العقلية العربية في ثمانينيات القرن الماضي يلاقي احتجاجاً واضحا لانه اختصم مع الابعاد المثيولوجية للعقل العربي ودعا لازاحتها، وتبني البرهان الارسطي وامتداده عند ابن رشد(٢٥) وهو نفسه في افكاره الاخيرة صار يدعو الى تفاعل المرجعيات وتمازج الكتل الفاعلة في المجتمع والتراث. والامثلة كثيرة على ذلك، نقول هذا ونحن ندعو الى اعتبار الابعاد الايحائية الرمزية تمثيلاً مركباً للمرجعيات الثقافية، وبخاصة ان الغذامي اعلن في كتابه انه سينتقل بنقده الى الخطاب الفكري ـ العقلي العربي المعاصر.

يتصل بهذا الموضوع أمر آخر وهو السؤال عن النتيجة المترتبة على ذلك، هل تشكل الرؤية الفردية للعالم التي يمثلها مجازيا الشعراء نتوءا ينبغي استئصاله؟ هل نريد أن نزيح عن الأدب أدبيته التي هي مزيج من الذات التي تتغنى بعالمها الذي هو صورة مصغرة ومكيفة، ومحوَّرة عن عالمنا، وذلك لصالح الأنساق الفكرية المترشحة عنه؟ وإذا كان نقد الأنساق ملزما، وهو كذلك لكل فكر نقدي حقيقي، فلماذا لا ننقد تلك الأنساق في تجلياتها الواضحة وليس المرمزة، تجلياتها الصريحة في الخطاب الديني والسياسي والإعلامي والفلسفي؟ ولماذا لا تُنقد في حضورها المعلن عنه بوضوح لا يقبل اللبس في العلاقات الأسرية

والقبلية والطائفية، وفي نمط الحكم، ومركزية الذكورة، والتعليم، وغير ذلك؟

.٥

يحتاج مشروع الغذامي إلى نقد جريء للأصول بجميع أشكالها، قصدت بنقد الأصول تحرير علاقتنا بها، وليس إلغاءها، فليس من الممكن إلغاء الأصل بمعناه التاريخي. والحق أن قضية الأصول كما نتداولها ونتصل بها على الصعد الثقافية والعرقية والدينية قضية أيدلوجية أكثر مما هي تاريخية، إنها في جوهرها أيدلوجيا مختلقة تصطنع لخدمة صانعها، فالعلاقة مع الماضي لا بد أن تكون شفافة وخالية من التعظيم والتأثيم. قامت معظم الثقافات والحضارات والإتجاهات الفكرية والأدبية والسياسية بتأصيل نفسها تاريخياً ذودا عن الضعف الذي تحس به، وبحثا عن جذر تعتصم به يضفي عليها الشرعية، وفي الغالب يتم إنشاء أصل يطابق رغبات المتأصلين أكثر مما يطابق النشأة التاريخية الحقيقية. حدث ذلك على مستوى الحضارات الكبرى كالحضارة الغربية الحديثة التي أنتجت صورة رغبوية للحضارتين اليونانية والرومانية(٢٦) وللعرب في العصر الحديث في تركيب صورة مخصوصة للحضارة في صدر الإسلام والعصر العباسي. وفي مستويات الأدب ـ وهو الذي يعنينا هنا ـ جرى خلال القرن المنصرم بحث موسع في تأصيل الرواية بالمرويات السردية العربية القديمة(٢٧) والشعر الحر في «البند» (٢٨)، وحدث، كما يعرف الغذامي،

مع أدونيس في تأصيل حداثة شعره رمزياً بأبي تمام[٢٩].

يحوم الغذامي حول قضية الأصول، ويختار أمثلة متناثرة من أبيات وقصائد متفرقة، هي من وجهة نظرنا، وبالمعنى الثقافي للنقد، لا تمده بالمعطيات الكاملة والمستندات الثمينة لممارسة النقد الذي يدعو إليه. يكتنز الماضي وثائق كاسحة في تأثيرها، وقد تم التلاعب بها من المحدثين لغايات أيدلوجية.

٦.

وجدت أن الغذامي ينظر إلى النثر العربي القديم نظرة تقليدية مشتقة من التعريف الشائع، فيراه مجسداً بالرسائل والخطب، وما يندرج تحت التصنع البلاغي الذي غزا الكتابة العربية منذ القرن الرابع، واطرد حضوره في القرون اللاحقة. والنثر الذي أشار إليه نثر معرفي وصفي يؤدي وظائف دينية أو تاريخية أو اجتماعية، وإذا أردنا أن نلتمس النثر التخيلي الذي يقابل الشعر، وليس النثر الوصفي الذي يقابل النظم، وجدناه في المرويات والمدونات السردية كالسير والرحلات والحكايات الخرافية والأسطورية، وفي المقامات. هذه المقامات التي قرأها الغذامي بذائقة لا تختلف عما قرئت به في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين حيث نظر إليها كأدب تعليمي متكلف. يقول الغذامي «وتأتي القمة النسقية مع المقاومة، وهي أبرز وأخطر ما قدمته الثقافة العربية كعلامة صارخة على فعل النسق، حيث تتجاوز العيوب النسقية وتتكثف في نص

واحد. فالبلاغة اللفظية المتنازلة عن أية قيمة منطقية، وغير المعنية بسؤال العقل والفكر، مع حبكة الكذب المتعمد من أجل التسول الذي أصبح مهنة أدبية تكتسب قبولا ثقافياً وتحولت إلى مادة أساسية في التربية الذوقية والثقافية، وتتضافر الحبكات الثلاث: الكذب ـ والبلاغة ـ والشحاذة لتكون قيما في الخطاب الثقافي، حتى ليسمى مبتكر هذا الفن ببديع الزمان، وكأن ذلك عندهم هو قمة القمم الإبداعية [٣٠].

يستعيد الغذامي، وهو الذي عمل على المقامات من قبل [٣١] مضمون الرأي التقليدي بشأن هذا النوع السردي الذي بدأت طريقه تلقيه الشائعة تشهد تحولا جذريا منذ النصف الثاني من القرن الماضي. لم يعد من الممكن لنا أن نستعيد في قضية المقامات قراءات اختزالية تتمدد في سابق كرسته الأدبيات التعليمية التي رسخها العقاد وهيكل وزكي مبارك والزيات وشوقي ضيف وحنا فاخوري وأنور الجندي، ولا حتى قراءات مصطفى الشكعة وعبدالملك مرتاض، بعد أن انتقلت تلك القراءة إلى سياقات أخرى على يد كيليطو وجيمس مونرو وآخرين.

لقد اعتبر الكذب والبلاغة والكدية نسقا يتسبب في فساد الذوق السليم، وحكم القيمة الأخلاقي هذا من الصعب قبوله في المجال النقدي، فالمنتظر معالجة المقامة كعلامة ثقافية رمزية دالة على نسق ثقافي، كما عمل عبدالفتاح كيليطو [٣٢]، لا الحكم على المضمون. ليس المقامة هي التي تصوغ النسق، إنما تقوم بتمثيله خطابياً. ومن ناحية

أخرى هل يمكن لنا أن نتخطى أعراف التأليف الشائعة آنذاك؟ فنقد البنية الأسلوبية والغرضية والوظيفية للمقامة لا يأخذ بالنظر المجال الثقافي الذي كانت تتداول فيه، ولا كيفية تلقيها.

٧.

بذل الغذامي جهداً كبيراً للبرهنة على مركزية الشاعر في المجتمع العربي. ومع أن هذه القضية لم تفحص بذاتها من منظور الدراسات الاجتماعية والنفسية، وقد أشاعتها الأدبيات الإنشائية، فإننا نرجح بأن الواقع التاريخي لا يؤيدها. وإذا كانت لبعض الشعراء أهمية في أوساط النخبة الشعرية، ولا أقول الأدبية بصورة عامة، فمن الصعب القول بوجود سلطة اعتبارية مستقلة للشاعر إلا استثناءات نادرة. إن كبار الشعراء العرب من العصر الجاهلي إلى الآن عاشوا مهمشين في مجتمعاتهم بين مرتحلين يبحثون عن رعاة لهم، ومداحين متذللين، وهجائين منبوزين، ومنفيين مغضوب عليهم. ومن يحظى برعاية مؤقتة فهاجسه الخوف من غضب ممدوحه والعزوف عنه إلى غيره. ومن المؤكد بأن النخبة الدينية والفكرية لم تعتد بأية قيمة تذكر للشاعر، وبالإجمال إن المجتمعات التقليدية تنظر إلى المشتغل بمجالات التعبير المجازي ـ الرمزي لغويا (= شعر + سرد) كان أم صوتيا (= غناء + عزف) أم جسديا (= رقص + تمثيل) نظرة يشوبها الاحتقار. ويبدو لي بأن الصورة البراقة لدور الشاعر في قصور الخلفاء والملوك والسلاطين والولاة، والتي تتخللها، كما هو معروف مواقف ذل كبيرة، لا يمكن أن

تصلح دليلا حاسما على وجود مركزية الشاعر في المجتمع العربي عبر التاريخ. إنه يوظف في مناسبة ما ثم يلفظ كنواة فوراً. تاريخ الأدب العربي منذ العصر الجاهلي إلى الآن يبرهن على ذلك. لم يؤسس الشاعر سلطة أدبية ـ اعتبارية خاصةبه، ومستقلة عن غيره. كان في الغالب يلوذ بالآخرين، وينطق باسمائهم. في ثقافتنا يبدو كائنا تكميليا، ملحقا. يستدعى وقت الحاجة وإلا نبذ. لا يسمح له بالاستقلال الحقيقي، يعيش في ظل رابطة متوترة مع النخب الفاعلة في المجتمع (الدينية والسياسية) وفي ظل مديونية أخلاقية تجاه ممدوحية ورعاته. بالعموم يشوب وضعه الاجتماعي كثير من الالتباس. فلنتأمل في مصائر كبار الشعراء، مثل: امرئ القيس، طرفة، عنترة، النابغة، الأعشى، كعب بن زهير، جرير، الفرزدق، بشار، أبي نواس، المتنبي، أبي العلاء، حافظ إبراهيم، الجواهري، السياب، البياتي، أدونيس، أمل دنقل، محمد عفيفي مطر... الخ. جميعهم جرى تهميشهم اجتماعياً أو ثقافياً، فألحقوا بغيرهم أو طردوا أو لم يتمكنوا من الاندماج الطبيعي مع مجتمعات تقليدية فاختاروا الابتعاد عن الأوساط الاجتماعية المصادرة من نخب أخرى كما هو معروف.

إن التاريخ الثقافي يشير إلى أن المجتمعات الثقافية نبذت الشعراء، فقد طالما تم تجاهل شعراء موهوبين، ولم يعترف بهم إلا بعد أن تغيرت أعراف التلقي الأدبي، حصل ذلك مع معظم شعراء الجاهلية في عصر صدر الإسلام، ومع شعراء التجديد في العصر العباسي، ومع شعراء العصر الحديث، ومع شعراء قصيدة النثر الآن. فكيف

الأمر في الأوساط الاجتماعية التي لا يشكل الشعر إلا جانبا ضئيلاً من اهتماماتها! وكيف ذلك في الأوساط الدينية التي ترى الشعر طبقا لما جاء في الحديث «علم لا ينفع وجهل لا يضر» بل هو «علم لا للدنيا، ولا للآخرة»(٣٣)!! . نريد من ذلك التدقيق في هذه القضية التي تحتاج إلى استقصاء معمق، إذ من الصعب علينا أن نوافق الغذامي في ما يذهب إليه من الشعراء العرب كانوا «فصيلة بشرية متعالية على شروط الواقع والعقل والحق»[٣٤] .

٨.

ينظر الغذامي إلى ثقافة شبه الجزيرة العربية وبشرها نظرة صفاء مطلق، إنها المنطقة النقية البكر غير المدنسة، لحقها الدنس حينما جرى انقلاب على مفهوم القبيلة ونظامها، وقع ذلك في العراق وبلاد الشام، حيث ظهرت أولى الممالك العربية: المناذرة والغساسنة. أحدثت هاتان المملكتان أول انتهاك في نظام القيم القبلية، لأنهما مزجتا بتلك القيم قيم المدينة «فكل منهما يرأسهما حاكم مدني أو شبه مدني، كبديل عن شيخ العشيرة، حيث ظهرت المدينة الشمالية مع المناذرة والغساسنة، وظهر معها تقليد ثقافي تخلق فيه شخص الممدوح وشخص المداح»[٣٥] . التعليل الذي نتوقعه سيكون متصلا بالأثر المدمر للآخر. فقد تسرب، كما يذهب الغذامي، الحضور الأجنبي الفارسي والرومي إلينا، حضور حمل القيم والعادات الأجنبية. خلخلت الهجنة الشمالية صفاء القبيلة، وجرحت حسها الجماعي، فحلت الفردية محل

الجماعية، وتأسست منذ ذلك الوقت وظيفة شعرية ـ سلوكية خاطئة للشعر والشعراء والمتلقين. اقترف ذلك الإثم النابغة والأعشى.

لو أخذنا هذه الفكرة بكامل أبعادها لأدت بنا إلى النتائج الآتية: وجود حالة نقاء، ثم وجود حالة دنس. ينبغي تشديد الرقابة كيلا تقع الواقعة. فالاختلاط خطر، وبوقوعه فقدنا عذرية الصفاء القبلي. الآخر خطر شاخص في الأفق ينبغي الحذر منه. عندما نكتشف دنسا ينبغي أن نبحث عن مصدره، لقد جاء من (هناك) ولم ينبثق من (هنا). فكرة النقاء والدنس تتعارض تماما مع مشروع الغذامي الذي يقوم على حوار معمق مع ثقافة الآخرين، كما عرضها لنا في الفصل الأول من الكتاب.

.٩

يُظهر الغذامي حرصاً كبيراً على تأكيد الفكرة القائلة بأن النقد قد جارى الشعراء فيما يذهبون إليه، ولذلك تواطأ معهم وشغل بجماليات النصوص الشعرية، ولم يفلح في تأسيس نظرة نقدية مغايرة. وهذه الفكرة بعمومها ليست خاطئة، ولكن لا يستقيم أمرها تماماً بوجود أكثر من دليل يعترضها، من ذلك موقف الإسلام من الشعر، وإهمال البعد الجمالي لصالح البعد الوظيفي الداعم للدين. فقد جرى تهميش كبار شعراء العصر الجاهلي كامرئ القيس بسبب الجماليات الوصفية في شعره، وصدرت فتوى بتحريم شعره من الرسول مباشرة، حين حكم عليه بأنه قائد لواء الشعراء إلى جهنم. ومع أن الذائقة العربية سرعان ما تخطت هذا الحكم الديني الصارم، وبوات الشاعر المكانة الأولى في

الشعر القديم، لكن الإسلام غلب البعد الأخلاقي على الجمالي. وأدرج كثيراً من الشعراء، مثل حسان بن ثابت، وكعب بن زهير، في سياق الوظيفة الدينية للإسلام. على أن موقف النقد المتعنت من بشار، وأبي نواس، والأكثر تعنتا من أبي تمام، وبقية الشعراء المحدثين في العصر العباسي الأول يكشف ـ بما في ذلك قضية السرقات الشعرية عند أبي تماما والمتنبي ـ عن حالات واضحة من عدم الانسجام بين الشعر والنقد. والمثال الذي أورده الغذامي حول موقف الجرجاني من شعر أبي تمام(٣٦) ينقض التسليم بذلك القول. من الصحيح أن أبا تمام أدرج كشاعر كبير في تاريخ الأدب العربي، ولكن الاحتجاج عليه ظل قائماً، وما زال حاضراً في بعض الأوساط النقدية. لقد شكل هذا الشاعر حالة من القلق في الأوساط النقدية. ونحن نوافق الغذامي بأن النقد شغل بالمظاهر اللفظية، ولكن ألم يتوقف النقد على قضية المعاني وتوليدها، والإغراب فيها؟ وألم يدر جدل حول قضية عدم امتثال الشاعر لمعايير عمود الشعر بما في ذلك خرق الأعراف الموروثة لبناء القصيدة العربية؟ أليس قواعد عمود الشعر نسقاً ثقافياً خرج عليه ـ جزئيا أو كليا ـ أبو تمام؟

يصف الغذامي أبا تمام بالرجعية مجارياً بذلك غرونباوم، فيما وصفه المناصرون له كأدونيس بالحداثة، وتحفظنا لا ينبثق من الأحكام بذاتها، إنما من وضع الرجعية نقيضا للحداثة، وهذا التعارض محفوف بأخطار ينبغي للنقد تجنبها. فالرجعية في النسق الثقافي الذي نتداول الأدب فيه تهمة أيدلوجية، وليس امتثالا للنسق الشعري الذي رسخه الأوائل، وقد تمرد عليه أبو تمام. ووصيته للبحتري (٣٧) لا تنهض دليلا

على نقض ذلك فهي توجيهات عامة موجهة لشاعر في حداثة سنه، وشائعة في الأدبيات القديمة. ويبدو أن البحتري قد التزم بها حرفيا، وظل متمسكا بها حتى بعد أن أصبح شاعراً مشهوراً، وربما كان تأثير «شعر الماضين» فيه بالغا، فيما لم يطبق أبو تمام من الوصية شيئا بنفسه، وكما هو معروف فقد اندلعت المعركة النقدية في ذلك العصر حول النسقين المتعارضين، التقليدي الذي يمثله البحتري والجديد الذي يمثله أبو تمام. وتلك المعركة تفسر نوع التباين في التلقي والحكم النقدي بين شعريهما بحسب أعراف السياقات الثقافية المهيمنة آنذاك. أما الحداثة فنزعة فلسفية وعلامة على ديمومة القيمة الشعرية عبر الزمن، وقدرته على التجدد والمعاصرة. إن وضع المصطلحين في تعارض يطعن الفاعلية الثقافية للنقد. لأن التطابق الفكري والفني غير مطلوب من الشاعر، وهو تطابق غامض وملتبس، فالمكون الأول مثار لأحكام القيمة، والثاني لأحكام الوصف. والضرر المتأتي من ذلك يلحق بالنقد وليس بالشاعر وشعره. وقد كان النقد العربي الحديث يردد قبل بضعة عقود بأن «اليوت» رجعي بالفكر وتقدمي بالشعر. وتبين أن النقد هو القاصر في هذا التفريق الذي يحكمه قانون الثنائيات الضدية المتحدر إلينا من الفكر القديم، والذي يمارس حضوراً بالغ الخطورة في توجيه أفكارنا.

.١٠

يقدم الغذامي أحياناً تفسيرات متناقضة لظواهر متماثلة، من ذلك إنه عد دريد بن الصمة نموذجاً دالاً على أن الشاعر البدوي شاعر

جماعة، يندمج فيها اندماجاً، حتى وأن «رأى أن قومه على خطأ، فإنه يظل معهم لا ينشق عليهم، وهو من غزية إن رشدت وإن ظلت (= هكذا، والشاعر يستعمل الغواية كمرادف للضلال)، هذه قيمة في السلوك الجمعي الواعي» وقد اعتبر أن الشاعر كان «يعي شروط العلاقة الجمعية «وهذا حسب قوله» موقف ديمقراطي يغلب رأي الجماعة على رأي الفرد ورأي الزعامة»[٣٨]. لن نخوض في تعليل هذا، فالموافقة علي الغي غي، ودريد قدم النصح لقومه، بيد أنهم أعرضوا. ولكن غايتنا أخرى، فالغذامي حينما يعرض لمعلقة عمرو بن كلثوم التي تحمل المضمون النسقي نفسه، بلهجة أشمل وأعمق وأبعد في تصوير الالتزام القبلي، بما في ذلك الجهل الذي يطابق ضلال قبيلة دريد بن الصمة، يخرج القصيدة تخريجا مختلفاً، فهو يعتبرها مؤسسة للنسق الناسخ، حيث «تحولت الذات الشعرية إلى ذات فردية كبديل عن النحن القبلية»[٣٩] ومن وجهة نظرنا فقد تم استخدام نصين متماثلين غرضيا ووظيفيا في قضيتين مختلفتين، وتفصيل ذلك، هو أن الغذامي يتحدث عن الكرم والشجاعة كقيمتين جوهريتين ثابتتين عند البدوي (وإن كان يؤكد فيما بعد: إن الشخص الكريم مخترع، وهو كائن شعري، ومثل هذه اللحظة حاتم الطائي ص ١٥٠ـ١٥١)، ومادامتا هكذا في تصوره، فقد قبل تأكيد الشاعر عليهما، حتى ولو اقترن ذلك بالضلال، أما في حالة عمرو بن كلثوم فقد كان الشاعر يتحدث عن الأنا الشعرية النزاعة إلى التمجيد حد تبني الجهل والافتخار به. ولأن الغذامي مع الحالة الأولى ضد الثانية، فقد فضل ضلالا جماعياً على افتخار فردي، على

الرغم من أن ضمير الجامعة هو المتحكم بمعلقة عمرو. لقد فرض هذا التناقض عدم القدرة على كشف البنية الغرضية المتماثلة بين النصين.

.١١

في سياق تحليل الغذامي للعصا كنسق ثقافي عند الجاحظ انتقل إلى العصاء في «ألف ليلة وليلة» ممثلا على ذلك بحكاية «حسن الصائغ البصري» وإذا كنا نشاطره الرأي في اعتبار العصا في الحالة الأولى عنصراً فاعلاً في نسق ثقافي له دلالته الاجتماعية، فمن الصعب أن يكون ذلك فيما يخص العصا في «ألف ليلة وليلة». ففي الحكايات الخرافية، ومثالها «ألف ليلة وليلة» و «مائة ليلة وليلة» و «الحكايات الغريبة» وفي السير الشعبية الكبرى، كسيرة: سيف، وعنترة، وبيبرس، والأميرة ذات الهمة، والهلالية وغيرها، تستخدم آلات مختلفة ـ منها العصا ـ ضمن نسق سحري خاص بدعم البطولة كسيف آصف بن برخيا واللت الدمشقي وغير ذلك، لها صلة بالقدرات السحرية الخاصة بالبطل، وظيفتها سحرية لها دلالة ثقافية مختلفة عما تؤديه العصا عند الخطباء [٤٠].

.١٢

يذهب الغذامي إلى أن نهاية العصر الجاهلي شهدت انفصالا بين النسق الفردي والنسق الجماعي، ولكن السبب والظروف التي أحاطت بذلك تبقى غائبة، واللحظة التاريخية غير محددة بالضبط. فهل يقصد بنهاية ذلك العصر، لحظة ظهور الإسلام التي حاولت إعادة تكييف

العلاقات القلبية باتجاه جماعي، وذلك من خلال إدراج القبائل في قضية عامة. أم أن إثم النابغة والأعشى يصلح أن يكون انقلابا في القيم العربية؟

.١٣

أورد حكايتي مقتل طرفة بن العبد وامرئ القيس [٤١] على أنها استثناء في نقض النسق. لم لا يمكن اعتبارهما نسقا معارضاً؟ فهل من الصحيح تبخيس قيمة الأحداث المماثلة واعتبارها حالات استثنائية ناقضة للنسق، ولكنها غير قادرة على تأسيس نسق مغاير؟ فليس امتثال الشعراء والأدباء هو السنة التي لا تنقض في تاريخ العرب، فنموذج طرفة وامرئ القيس وبعض الشعراء في صدر الإسلام وبشار وابن المقفع والمتنبي، ثم الحلاج والسهروردي، وغيرهم كثير، ممن فتكت بهم القيم الشمولية يمثل نسقا مغايرا، يستحق أن يكون قواما لنسق متواتر في الثقافة العربية لو جرى رصده، وكشف التلازم الذي يحكمه.

.١٤

يأخذ الغذامي على القدماء شعراء وناثرين امتثالهم لنسق معين من التأليف، يقوم على جملة من التدبيرات الخاصة بالإعلاء من شأن الذات في الشعر، والتركيز على الأبعاد الاعتبارية في النثر، ويختصم مع صيغة التأليف القديمة، وكما يعرف فان ذلك الاختصام مع الماضي ليس له قيمة معرفية، إنما هو نوع من الرفض أو التبني (كما حصل مع

أدونيس في الثابت والمتحول، والجابري في نقد العقل العربي إذ يتم تبني اتجاه ونبذ آخر) فالماضي حقبة ينبغي أن تكون موضوعا للنقد والتشريح، وليس الاختصام والمفاضلة، والغذامي يعرف أيضاً بأن لكل عصر سياقات ثقافية، تنتج جملة من الأعراف الخاصة بإنشاد الشعر ونظمه وإغراضه وبالتأليف النثري كائنا ما كانت موضوعاته، وفكرة الجمع والترتيب والتنسيق بين أفكار الآخرين لأغراض اعتبارية معروفة في كل الآداب القديمة، وكلمة مؤلف في العربية تدل على الجامع الذي يقوم بتوليف الأشياء وليس ابتداعها، وإسقاط مفاهيمنا الحديثة في التأليف على حقب تاريخية كانت الأفكار والآداب فيها تتشكل على وفق حاجات التلقي التي لها تقاليدها الخاصة، أمر لا يراعي المنظور التاريخي للظواهر الثقافية.

.١٥

تشوب تحليلات الغذامي نظرة إصلاحية تتعالى منها أحياناً أحكام أخلاقية واعتبارية، والنقد الثقافي القائم على الاستنطاق والتحليل، وكشف المصادرات، وفضح العيوب النسقية، وتعويم المضمرات، وتفكيك الالتباسات الداخلية المستترة في صلب الظواهر الثقافية أو الاجتماعية يتجاوز تماماً أحكام القيمة والنزعات الوعظية، وبهما يستبدل خلخلة للنظم المراد نقدها، وزحزحة كاملة لثوابتها، وتغيير مسار تلقيها، ففي كثير من الأحيان تكمن قيمة الممارسة النقدية المنهجية في قدرتها على تغيير زوايا النظر إلى ما نعتقد أنه انساق مطلقة

الثبات. وتغيير علاقتنا الذهنية بالظواهر النسقية المستبدة بنا أول خطوة في التخلص منها.

٥. خاتمة

لقد تكشفت لنا (نحن على وجه التحديد) الأهمية المعرفية لمشروع النقد الثقافي الذي طرحه الغذامي، في أثناء تنظيم أطراف هذه المطارحات الشاقة. إنه مشروع ثقافي فوق أن يطرى ويمدح بالصيغة التقويمية التقليدية. في الواقع هو يشجع ناقديه على الانخراط في ممارسة النقد الثقافي نفسه، فتسري فيهم أهدافه فورا. إنه باعث على الحوار والجدل (وليس السجال)، والأفكار والآراء والتأويلات والنتائج، وطرائق التحليل والاستنتاج التي احتواها وتوصل إليها، واتبعها، تثير خلافا يصب في نهاية المطاف في صالح الهدف الذي يريد أن يحققه مشروع نقدي مثل هذا: تصحيح علاقتنا بالماضي من خلال نقده، وتحديد انساق القيم الخداعة المتخفية في ثقافتنا وحياتنا، والعمل على تفكيك عراها وأواصرها تمهيداً لتغييرها. إنه مشروع يضع في اعتباره، وبنفس الدرجة، نقد الواقع ونقد التمثيلات الرمزية المسماة أدبا. ليس مهما لمشروع مثل هذا أن نسلم بما تضمنه وانتهى إليه، الأهم بالنسبة له أن يكون مفتاحا يسهم في فك الأقفال الصدئة التي تحول دون الدخول المرن في عالم الماضي وعالم الحاضر على حد سواء.

المصادر والمراجع

(١) عبدالله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية (بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠) ص١٣.
(٢) م. ن. ص١٧.
(٣) هابرماس، القول الفلسفي للحداثة، ترجمة فاطمة الجيوشي (دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٥) انظر الفصول: ١, ٤, ٦, ٧.
(٤) الآن تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧) انظر ج١: الفصول: ١, ٢, ٣, ٤, ٥.
(٥) جان فرنسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة أحمد حسان (القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٤) ص ٢٣.
(٦) النقد الثقافي، ص٣٢.
(٧) تودوروف، نحن والآخرون، ترجمعة ربي حمود (دمشق، دار المدى، ١٩٩٨).
(٨) إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب (بيروت ن دار الآداب، ١٩٩٧) ص٥٧ـ٧٠.
(٩)ـ(١٩) النقد الثقافي، ص: ٧٦، ٦٥ـ١٠٥، ٧٩, ١٦٩، ١٦٦, ١٤٤, ١٢٥, ٩٧, ٩٤, ٨٠.
(٢٠) عبدالله إبراهيم، المركزية الغربية (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧) الباب ٢ الفصل ٤.
(٢١) النقد الثقافي، ص٨٧.
(٢٢) م، ن: انظر الصفحات الآتية: ٢١٨, ١٥٧, ١٤٠, ١٩٩، ١٠٥, ٩٩, ٩٨, ٩٤, ٩٣, ٨٩, ٧.
(٢٣) محمد نور الدين أفاية، المتخيل والتواصل (بيروت، دار المنتخب

العربي، ١٩٩٣) ص٥-٦ .

(٢٤) عبدالله إبراهيم، الثقافة العربية المرجعيات المستعارة (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩) ص١٨٩-١٩٠ .

(٢٥) محمد عابد الجابري، نقد العقل العربي «تكوين العقل العربي، بنية العقل العربي، العقل السياسي» (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية) .

(٢٦) المركزية الغربية، الباب٢ الفصل ٣ .

(٢٧) فاروق خورشيد، الرواية العربية: عصر التجميع (بيروت، دار العودة، ١٩٧٩) .

(٢٨) عبدالله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، (بيروت، دار الكتاب المتحدة الجديدة، ٢٠٠٠) ص٨٩-٩٠ .

(٢٩) أدونيس، الثابت والمتحول (بيروت، دار العودة) ج٢

(٣٠) النقد الثقافي، ص١١٠ .

(٣١) عبدالله الغذامي، المشاكلة والاختلاف (بيروت، المركز الثقافي العربي ١٩٩٤) .

(٣٢) عبدالفتاح كيليطو، المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبدالكبير الشرقاوي (الدار البيضاء، توبقال، ١٩٩٣) .

(٣٣) ابن عبدالبر النمري، جامع بيان العلم وفضله وما ينبغي في روايته وحمله (القاهرة، المطبعة المنيرية) ٢ : ٤٠ .

(٣٤)-(٣٦) النقد الثقافي، ص١٧٨، ١٤٣ , ١٣٠ .

(٣٧) انظر الوصية في: الحصري، زهر الآداب ١ : ١٠١ .

(٣٨)-(٣٩) النقد الثقافي، ص ١٢١، ١٤٧ .

(٤٠) عبدالله إبراهيم، السردية العربية (بيروت، المركز الثقافي

العربي، ١٩٩٢) ط١ ص١٦٨، وط٢ (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٠) ص١٨٨.

(٤١) النقد الثقافي، ص٢١٣ـ٢١٤.

قراءة في المشروع الغذامي

الدكتور عبدالله بن أحمد الفيفي
كلية الآداب ـ جامعة الملك سعود ـ الرياض

مستهل:

الغذامي مشروع كبير . .

هو في ذاته السلوكية ـ لا في نتاجه النقدي والفكري فحسب ـ مشروع عربي يمشي على الأرض، يعرف ذلك فيه كل من عرفه عن قرب، إنساناً عربياً مسلماً، وأستاذاً طليعياً رائداً.

نختلف معه . . نختصم حوله . . لكننا في النهاية نكذب أنفسنا قبل ان نكذب القارئ إن لم نحترم صدقه واخلاصه ونثمن مشروعه، الذي ما فتىء يحملنا على إعادة النظر في ما لم نعد نعيد النظر فيه من أمور الأدب والثقافة والمجتمع.

نبز بالحداثي تارة . . ونبز بالبنيوي تارة أخرى . . وذهبت

الدعاوى المتأولة ضده كل مذهب. . لا تتورع عن ان تطال فيه أحياناً أخص ما يعتز به إنسان. . لكن الغذامي مشى في طريقه. . بما له وما عليه. . ينتج ويثير. . ليكسب آخر المطاف احترام الجميع. . من اعترف ومن كابر. .

أوليست تلك سيرة كل رائد مصلح في قومه؟..

لنحب هذا النموذج ما أحببناه، فلن يأتي ذلك على حساب اختلافنا معه. . ولنختلف مع هذا النموذج ما اختلفنا، فما ينبغي ان يأتي ذلك على حساب حبنا إياه.

١ـ الخطيئة والتكفير (مرحلة التأسيس):

يبدأ مشروع الغذامي الحقيقي مع كتابه التأسيسي الأول «الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية Deconstruction قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر: مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)»، (ط)، [1] النادي الأدبي الثقافي ـ جدة ١٤٠٥هـ = ١٩٨٥م). ذلك السفر الذي لا غنى عن مقدمته النظرية في مرجعيات دارس النظريات النقدية الحديثة، كما لا غنى عن تأصيلات تلك المقدمة لقارئ التراث النقدي في ضوء النقد الحديث. وتكمن قيمة تلك المقدمة بالدرجة الأولى في ان المؤلف قد استطاع ان يعرب خلاصة نظريات ثلاث، هي الأهم في مدارس النقد المعاصرة، (البنيوية والسيميولوجية والتفكيكية/ التشريحية)، بشمولية وعمق، وبلسان عربي مبين، جعلت كتابه هذا ـ دون مبالغة ـ أهم كتاب في بابه في المكتبة العربية اليوم؛ ذلك أنه قد تغلب على معضلتين في تراجم العرب عن الغرب، هما غرابة الفكرة وعجمة اللغة، ترفده في معالجة المعضلة الأولى معرفة جادة بالمقولات المترجمة ـ

جعلته يستدعي بها نظائرها في التراث العربي - وترفده في الثانية لغة عربية شاعرية جميلة، أكسبت أسلوبه اشراقاً ندر توفر كتابة في موضوع كموضوعه عليه. وبهذا العمل قرب الغريب واحيا القديم.

على ان ذلك الحرص على التقريب والاحياء في مشروعه الأول لم يكن ينجو أحياناً من التماس الربط بين مقولات التراث والمقولات الحديثة. ويمكن ان يلحظ مثل ذلك في ربطه بين نظرية (ياكبسون) في الاتصال وبعض كلام (حازم القرطاجني - ٦٨٤هـ = ١٢٨٥م) في الأقاويل الشعرية، حيث قال:

«أود ان أشير إلى ان الناقد الفذ حازماً القرطاجني قد لمح إلى بعض عناصر الاتصال اللغوي وعلاقتها بالأدب، من قبل ياكسبون بسبعمائة عام (مات حازم ١٢٨٥م) حيث ذكر ان الأقاويل الشعرية تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بايقاع الحيل التي هي عمدة في انهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة. وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه. أو ما يرجع إلى القائل. أو ما يرجع إلى المقول فيه. أو ما يرجع إلى المقول له)» [1].

ذاهباً إلى ان كلام القرطاجني هنا هو نظرية ياكبسون عن: (الرسالة، والمرسل، والسياق، والمرسل إليه). مع ان كلام القرطاجني - عند تتبع سياقه - لا علاقة له بنظرية ياكسبون، لا تصريحاً ولا تلميحاً، وإنما هو بصدد أسلوب الشعر بما هو شعر أو ما يسميه «الأقاويل الشعرية»، لا بصدد اللغة حينما تتحول إلى لغة مفارقة هي الشعر. فقد

ساق القرطاجني كلامه في القسم الرابع: «في الطرق الشعرية وما تنقسم إليه وما ينحى بها نحوه من الأساليب..»، المنهج الثاني: «في الإبانة عن طرق الشعر من حيث تنقسم إلى فنون الأغراض، وما تعتبر به أحوال الشعر في جميع ذلك من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها»، المعرف (د): «معرف دال على طرق المعرفة بما ينقسم إليه الشعر بحسب ايقاع الحيل الشعرية»[٢].

وكذا القول في ما تبع ذلك من التوهم ان كلام القرطاجني في ما يسميه «المقول فيه» يساوي مفهوم (السياق)[٣]. فمن الواضح ان من التمحل ـ واهمال السياق ـ تحميل كلام حازم هناك فوق ما يحتمل، باضفاءمفهوم السياق عليه، حيث لم يكن يعني أكثر من الغرض الشعري (أو موضوع القصيدة بكل بساطة)، وقد أورد حازم بهذا إضاءة توضيحية.. وليس تحت كلامه في ذلك من جديد.

وهذا (القفز على السياق) ـ بباعث من الإثارة أو بدافع من التأصيل ـ ما فتئ في مشروع الغذامي ملحوظاً، قد يفسد عليه مصداق تواصله العلمي مع القارئ.

ويمكن ان يلحظ ذلك كذلك من كتابه هذا حينما شرع في دراسة نموذجه (نموذج الخطيئة والتكفير)، وأراد ان يفرق بين ما يسميه بـ «جملة التمثيل الخطابي» و«الجمل الشاعرية»، فاستشهد بمعلقة زهير بن أبي سلمى، وبالجزء الحكمي منها تحديداً، حيث يحدث ـ من وجهة تحليله ـ تصدع داخل النص؛ لأن الشاعر «يفكر فيه بيتاً بيتاً على فترات زمنية متقطعة فيحدث الانفصال والانفصام من داخل النص. ولأمر مثل هذا كره الأوائل تنقيح الشعر»، كما يقول في عودته إلى هذه المسألة في

كتابه الآخر «القصيدة والنص المضاد: ٤٨-٤٩ ط(١)، المركز الثقافي العربي - بيروت/ الدار البيضاء: ١٩٩٤م). معززاً قوله هناك:

بالاستشهاد بالتناقض الذي رآه ظاهراً

بين قول الشاعر:

ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه يهدم، ومن لا يظلم الناس يظلم

وقوله:

ومن يعص أطراف الزجاج فإنه يطيع العوالي ركبت كل لهذم،

ذلك أنك إذا صرفت الطرف عما قال في عيب التنقيح - (وعلمت ان ليس التنقيح مقصوراً على من وصفوا بعبيد الشعر، بل إن الشعراء المحدثين هم سادة المنقحين أيضاً؛ إذ لم يعودوا يحفلون بسلطنة النص المزعومة، بدءاً من البردوني إلى محمود درويش، الذي يشتغلون على نصوصهم بدرجة تفوق عمل زهير، ثم تجاوزت عن ان الزعم بالتفكك في النص مسألة نسبية أصلاً، وقد تكون بسبب وهن القارئ في تصور النص أو تصور سياقاته؛ حيث لا يتصور - وإن بدأ تناقض في الإنشاء - ان لا يدرك الشاعر تناقض نصه وقد صار قصيدة (معلقة) يلقيها على الناس في الأسواق الأدبية، لا سيما ان الشاعر ناقد في الأصل، وعبيد الشعر هم أكثر الشعراء حذراً من وقوع شيء من هذا في شعرهم، ومن ثم كان على القارئ ان يتهم قراءته قبل ان يتهم النص) - إذا صرفت الطرف عن هذا كله جدلاً، بدأ قفز المؤلف على سياق النص النوعي - بوصفه شعراً - وسياقه الزمني - بوصفه جاهلياً - مفتعلاً، إذ يحكم على نعت زهير «الظلم» بمناقضته ما أسلف من دعوة إلى تهذيب النفس. . إن سلم بأن الشاعر كان يدعو إلى تهذيب

النفس. هذا لأن «الظلم» في منطق الإنسان الجاهلي وسلم قيمه الاجتماعية والأخلاقية كان شيمة حميدة، فلسفها في ما بعد (أبو الطيب المتنبي)، حينما قال:

الظلم من شيم النفوس فإن تجد ذا عفة فلعله لا يظلم

وعليه فإن زهيراً ينطلق عين العدل حسب سياقه الثقافي، الذي عبر من خلاله شاعر إسلامي ـ لم تتهذب نفسه بعد ـ عندما قال في هجاء بعض القبائل:

قبيلة لا يغدرون بذمة ولا يظلمون الناس حبة خردل

تلك ملامح من القوة والضعف في منهج المشروع الغذامي، يكتفى بهذا القدر منها، لتتبع آثارها في إنجازاته اللاحقة، الأقل خطراً من «الخطيئة والتكفير».

٢ـ مخاض التطبيقات:

اتسمت المرحلة التالية «للخطيئة والتكفير» ـ والممتدة زهاء عشر سنوات من ١٩٨٥ إلى ١٩٩٥م ـ بغزارة الإنتاج عبر الصحف والمجلات والكتب، غزارة لا تخلو من تكرار أحياناً. حين شرع الغذامي في دراسات نقدية تطبيقية شتى: (تشريح النص ـ مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة: ١٩٨٧م، الصوت الجديد القديم ـ بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث: ١٩٨٧م، الكتابة ضد الكتابة: ١٩٩١م، ثقافة الأسئلة: ١٩٩٢م، القصيدة والنص المضاد: ١٩٩٤م).

فلنقف على آخر هذه الأعمال، ممثلاً خاتمة هذه المرحلة وذروتها.

. أ .

يتطرق في هذا الكتاب لقراءات تراثية وحديثة، بدءاً بأمرئ القيس وانتهاء بغازي القصيبي، ثم سعد الحميدين. ففي الفصل الأول يتصدى لما يسميه «ذاكرة النص/ ذاكرة الراوي». وفيه تتبدى طبيعة تعامله مع النصوص التراثية. فقد عرض بعض نماذج من التراث الشعري على مفهومه في «الجمل الشعرية»، كما فعل آنفاً في «الخطيئة والتكفير»، ليذهب إلى ان بيتاً كقول (طرفة بن العبد):

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون: لا تهلك أسى وتجلد

لا يمكن ان يصح لطرفة، وإنما هو من خلط الرواة بقول امرئ القيس:

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم يقولون: لا تهلك أسى وتجمل

وذلك بعد ان نفى الشفاهية الجاهلية «الفردية»، قائلاً بـ «الشفاهية الروائية». على الرغم من ان شاهد الشعر العامي ـ بما تسوده من صيغ نمطية، تتردد على ألسنة قائليها لا على ألسنة رواتها ـ كاف للدلالة على طبيعة الشفاهية في الشعر العربي القديم. ناهيك عن بقاء ضروب أخرى من «الشفاهية الكتابية» حتى عند الشعراء الكاتبين. تلك قضية يطول القول فيها. غير أنه قد استدل على رأيه في نفي البيت عن معلقة طرفة بمجيء البيت مباشرة بعد المطلع، إذ تتغير بذلك دلالة «الوقوف». قال: «ونزيد بملاحقة دلالات البيت في (الوقوف/ والصحب/ والبكاء/ والتهالك/ والأسى).

حيث نبحث لها عن أي أثر في قصيدة طرفة، فلا نجد شيئاً من ذلك. فطرفة ليس بكاءً. . »[٧].

فإذا هو هنا يحكم فهماً خاصاً لشخصية الشاعر وقراءة خاصة لنصه في نفي رواية أو اثباتها. وهل أدل على تلك القراءة الخاصة من أنه، وهو يعالج هذه النقطة، يشير إلى ان كلمة «المضاف» في شيم طرفة الثلاث ـ حيث قال: «وكري إذا نادى المضاف محنباً. . (البيت)» ـ يعني بها: «الضيافة»[٨] (؟!). . وأي ضيافة هذه التي ينتظر المضيف فيها الضيف ليناديه فيهجم عليه كذئب الغضا؟!، وإنما كان الشاعر يعني بـ «المضاف» من أحيط به في الحرب، يستنجده ليستنقذه بكر فرسه على أعدائه.

وقد يفعل المؤلف في انتقاء النص كما يفعل في قراءته. فمع ما يبديه من حرص على ذاكرة النص دون اختلاطها، فإنه يأخذ برواية مرجوحة لمعلقة امرئ القيس[٩]، على الرغم من أنها ترفضها بنية النص، وعلى الرغم من أنه كان قد رفضها القدماء وأنكروها، وإنما كان انفرد بها (السكري)، ولم يوافقه (الأصمعي) عليها، وجرى على ذلك (أبو حنيفة الدينوري) و(ابن قتيبة)، وأشار إليها (الزوزني)، وتابعهم (البغدادي) صاحب «خزانة الأدب» في الاعتراض عليها[١٠]. فإن كان سيأخذ في دراسته بمثل تلك الرواية المرجوجة لمعلقة امرئ القيس، أفما كان أولى به ان يفعل ذلك إذن مع معلقة طرفة، ليجد ان لمطلعها رواية أخرى أيضاً، فيها:

١ـ لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد
٢ـ بروضة دعمي، فأكناف حائل، ظللت بها أبكي وأبكي إلى الغد
٣ـ وقوفاً بها صحبي علي مطيهم يقولون: لا تهلك أسى وتجلد[١١]

فها هو ذا طرفة بكاء أيضاً كامرئ القيس!. . فهلاً تسقط ـ بهذه

الرواية - حجية خلط الرواة، ملفقين بيت «وقوفاً بها. . » على (طرفة)، محاكين بيت (امرئ القيس)؟!.

ثم مهما يكن من شأن الخلط في الرواية - الذي يثيره الغذامي - فإن الراوي قد ينسى أو يخلط في أجزاء القصيدة الوسطى، أما في بداياتها، وفي البيت الثاني أو الثالث منها، فإن احتمال ذلك - حسبما يقرر الباحثون في علم النفس - تتراجع نسبته كثيراً إن لم تنتف؛ لما يسمونه بـ«أثر الأولية» (١٢).

جدير بالملاحظة هاهنا ان الذاكرة وعملية التذكر لا تمثلان إلاّ جانباً واحداً من العمليات السلوكية بدوافعها المختلفة، التي يمكن ان يضيء علم النفس الاجتماعي بدراساته حولها آفاق جدلنا حول التراث ورواياته.

وهكذا. . فمثل ما كان المؤلف يقفز على السياق الذي يتسلح به في قراءته أبيات زهير في «الخطيئة والتكفير»؛ فقد كان يفعل هنا، بعد ان يقصر مفهوم السياق على ربط القول الشعري بظاهر النص أو ظاهر شخصية الناص أو ظرف القول، ومن ثم راح يضيق الخناق على حقل الدلالة النصية، تحت شعار ما ينعته بـ«الدلالة العضوية للجمل الشعرية». يفعل ذلك مثلاً حين ينفي الحقل الدلالي الأوسع لبيت ابن زهير (كعب):

ما أرانا نقول إلاّ رجيعاً ومعادا من قولنا مكروراً

إذ ليس البيت عنده سوى خطاب لزوجة الشاعر، لتكف عن «مناقرته» وخصومته؛ لأن سياق البيت من جملة شعرية في هذا الغرض. .

أوليس للنص سياق أكبر من سياقه النصي العضوي؟!

بلى . . وإلاّ لما انفصلت الشوارد والأمثال عن سياقاتها النصية العضوية لتكتسب دلالاتها الرامزة من السياق الأوسع، للغة والشعرية والثقافة.

ـ ب ـ

أما في الفصل الثالث من كتابه هذا فيقف الغذامي على نص تراثي ـ نثري هذه المرة ـ تحت عنوان «جماليات الكذب».

ونذكر ان أصل هذا الفصل كان ورقة ألقاها في تلك الليلة الجنادرية الشاتية من عام ١٤١٢هـ، إذ تحلق المجلس حول حكاية رواها المبرد من «تكاذيب الأعراب».

وكعادة الغذامي كان متميز الطرح، يكفيه دأبه على فتح جزر نقدية مهجورة أو منسية، بحس النقاد المبدع اللماح وأداة الأكاديمي المتخصص.

لقد وضع يده هناك على ما يعده جنساً أدبياً شعبياً هو (التكاذيب)، أو قد يرى إدراجه ضمن جنس أشمل هو (النص الغرائبي)، كما يستشف من عنوان ورقته المنشورة بجريدة «الرياض» إذ ذاك. ولعله بحق جنس انتقالي بدائي، يعيش في الأوساط الشعبية على تباينها . . سمع كثير منا أطرافاً منه، لا سيما في نشأة صباه الأولى. وأذكر من ذلك مثلاً ما كنا نسمعه أطفالاً من تلك الحكايات التي يبدؤها الحاكي بقوله (بلهجة المنطقة الدارجة):

«أنا ما أكذب . . ولا أمكذب لي عادة، سا قلت قعموستي شل

قعادة، وعلى امقعادة سبعة جمال، على كل جمل سبع عجار، ثلاث فاضيات وأربع ما فيهن شيء، وفي كل عجرة سبعة رجال، مع كل رجل أربع زوجات، واحدة تكرهه وثلاث ما يحبانه، ومع كل زوجة سبعة أولاد، و. . إلخ». أي: «أنا لا أكذب. . ولا الكذب لي عادة، وإنما قلت، فقط: إن دعموصاً «دويبة صغيرة تكون في الماء» (انظر: ابن منظور: (دعمص) حمل قعادة (سريراً)، وعلى القعادة سبعة جمال، على كل جمل سبع عجار (جمع عجرة، وهي كيس حب كأضخم ما يكون). . ؛ ليأتي مكاذبه فيباريه في هذه المكاذبة بادئاً بالمطلع نفسه، فيقول: و«أنا كذلك، لا أكذب، ولا الكذب لي عادة، وإنما قلت: . . »، فيورد باقعة يحاول بها ان يفوق صاحبه في خيالية المكاذبة.

وليست التكاذيب لدى العرب وحدهم بل هي لدى العجم كذلك، حتى إن (المبرد) [١٣] يقول: «وحدثني التوزي قال سألت أبا عبيدة عن مثل هذه الأخبار من أخبار العرب فقال:

إن العجم تكذب فتقول: كل رجل ثلثه من نحاس وثلثه من نار وثلثه من ثلج!،

فتعارضها العرب بهذا وما أشبهه».

ومثل هذه التكاذيب تفتح ذهن الناشئ على عوالم من التخيل والتصوير. حين يدرك بفطرته الفارق بين هذا النمط من الكذب الفني وذاك الكذب الأخلاقي الذي ينهى عنه، فلا يجد في نفسه تعارضاً بين الكذبين؛ كما لا يجد الإنسان تعارضاً بين عذوبة الكذب في الشعر ومرارته في الخبر. ولا يبعد ان تكون حكايتا هذين الأعرابيين من هذا القبيل الذي يحكي للأطفال والناشئة، مع ما له من عمق يجد الدارس

فيه ما يعبر عن الإنسان ومخيال الشعب العام. فإذا اجتزنا هذا التسليم بقيام فن التكاذيب في المجتمعات الشعبية ومشروعية اهتمام الناقد به من حيث هو جنس من التعبير ـ يقوم على نواة الفن عموماً: (عنصري التخييل والتصوير)، أو إن شئت (الكذب) ـ طالعت القارئ بعدئذ خصوصية الآفاق الميثولوجية لكذبتي ذينكم الأعرابيين اللتين أوردهما المبرد.. مما يمثل البعد السياقي الرمزي الذي كان القارئ ينتظر من الغذامي مزيد توغل في خباياه.

لكن القراءة انفضت تلك الليلة الجنادرية وفي النفوس غلة لما تزل. فذهب الظن إلى ان أصل الورقة كان يحوي ما لم تسلط عليه الأضواء الكافية. حتى نشر الغذامي تفاصيلها في جريدة «الرياض» في حلقات خمس، كانت آخرها في العدد ٨٩٦٣ الخميس ١٤ رجب ١٣١٤هـ.

تقول الحكاية:

«وحدثني سليمان بن عبدالله، عن أبي العميثل مولى العباس بن محمد، قال: تكاذب أعرابيان فقال أحدهما: خرجت مرة على فرس لي، فإذا أنا بظلمة شديدة، فيممتها حتى وصلت إليها، فإذا قطعة من الليل لم تنتبه! فما زلت أحمل عليها بفرسي حتى أنبهتها، فانجابت!!.. قال: فقال الآخر، لقد رميت ظبياً مرة بسهم فعدل الظبي يمنة، فعدل السهم خلفه، فتياسر الظبي، فتياسر السهم خلفه!.. ثم علا الظبي فعلا السهم خلفه!.. ثم انحدر فانحدر حتى أخذه!!»[14].

ولا يغض من مهارة الغذامي في القراءة واحتفائه بالسياق، ان الدارس لمشروعه النقدي قد يأخذ عليه ان دافعي التنظير والإثارة كثيراً ما يشغلانه عن الصبر على الحفر الكافي وراء سياقات النص التراثي. وهو ما يظهر في هذا النموذج من قراءته [١٥].

فمن أبو العميثل الذي رويت عنه هاتان الحكايتان؟

هو أعرابي، اسمه: عبدالله بن خليد بن سعد، ووفاته في ٢٤٠هـ = ٨٥٤م. كان أبوه مولى لبني العباس، قيل أصله من الري، وكان يفخم الكلام ويغربه، مكثراً من نقل اللغة، شاعراً مجيداً، كان ينقل عنه (الأصمعي). وهو صاحب ذلك الخبر المشهور مع (أبي تمام) عن قول ما لا يفهم وعدم فهم ما يقال. نشأ في البادية، وعهد إليه الأمير طاهر بن الحسين بتأديب ولده عبدالله، ثم كان كاتب عبدالله بن طاهر وشاعره إلى ان توفي. وله كتب في الشعر واللغة، منها: كتاب التشابه، والأمثال السائرة، ومعاني الشعر [١٦].

ويستدل من هذا على صلة الرجل الوثيقة بتراث العرب القديم، ومن ثم على شعبية ما نقله عن الأعراب وضربه بجذوره في أعماق المخيال العربي مما يعين ماهية القراءة الداخلية لهاتين الحكايتين، آخذة ذلك الموروث الشعبي العتيق معواناً على سبر أغوار الرموز الثلاثة فيهما: (الليل، والفرس، والظبي)، كي تبصرنا، إلى فنية اللوحتين اللتين رسمتهما هاتان الكذبتان، بآفاق نفسية أرحب من حياة القوم ولغتهم.

أما (الليل) فقد قال عنه الغذامي ما لا مزيد عليه. ولكن عن (الفرس) و(الظبي) مزيداً في الدراسات الميثولوجية، يكشف عمق

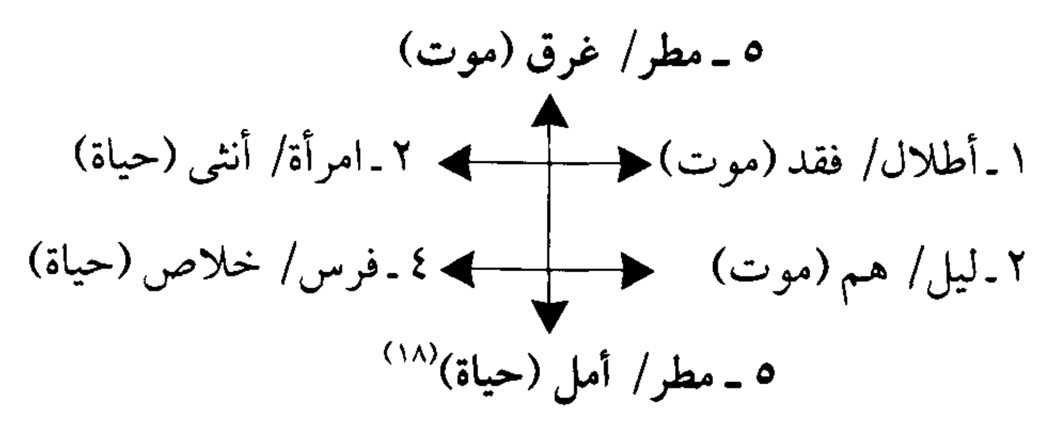
العلاقة بينهما من جهة والليل من جهة أخرى، في ما قاله الأعرابيان. ذلك ان الفرس كان من الحيوانات التي قدسها قدماء الساميين، وكانت تماثيل الخيل قرابين آلهة لدى العرب الجنوبيين، ومنها: (ذت بعدن) أي ذات البعد، يعنون بها (الشمس)، حتى لقد عبر عن الشمس بالفرس[١٧]. وبقيت من ذلك رواسب في كلام العرب القديم، ولذا عد الفرس من نظائر الشمس لديهم، مع المرأة والظبي والنخلة وغيرها، التي ترمز للخصب والأمومة، كما يشي بذلك الشعر الجاهلي بعامة.

ونحن إذ نقدر تحفظات تبدى أحياناً على التفسير الاسطوري للتراث الجاهلي، حينما يغالي الدارس في اسقاط رمزيات موهومة عليه، فما ينبغي في المقابل ان يصل التحفظ حول هذا المنهج إلى تبرئة الجاهليين من جاهليتهم وقراءة خطاباتهم قراءة الأدب الذي نشأ في مجتمع الإسلام، أفينكر أنهم كانوا وثنيين ترتع الخرافة والتفكير الاسطوري في كل ما يصدر عنهم؟!، فتنكر بذاك ثورة الإسلام الكبرى وإخراجه إياهم من الظلمات إلى النور؟!، أم خليق ان توضع النصوص في سياقاتها عند القراءة؟، لتضيء أغواراً لم تكن لترى أو سترى لمحاً لا يثمر فهما للمجتمع العربي القديم ولا حتى فهماً عميقاً لعلاقات النصوص المدروسة.

إن وضع النص في سياقه هو ما يعتمده دارس التكاذيب، إلا أنه كان ما يزال في القوس منزع؛ فالتوغل في هذا الجانب بالذات ـ وهو الحميم بطبيعة هذا النص ـ كان كفيلاً بمزيد من كشفه وتأصيله.

ويطول المقام لو سيقت شواهد على اقتران الفرس في الشعر الجاهلي بمعنى الخصب، ولكن ليؤخذ مثلاً على ذلك من معلقة امرئ

القيس (مجمع التراث الجاهلي) في رمزيات الجدلية بين: الفناء والحياة/ بين الموات والخصب/ بين الليل والشمس، حيث تبدأ بالوقوف على أطلال الحياة، فتنتقل إلى وصف المرأة ومغامرات الحب والحياة، لتصل إلى ذروة هذه الصورة/ القصيدة في رمزية الليل الذي يتحرز الشاعر منه بالفرس، كي يختم الشاعر القصيدة بصورة المطر الذي يحوي معاني ذلك كله: فيكون خيراً وخصباً ونعمة كما قد يكون دماراً وهلاكا ونقمة وأطلالاً؛ فتدور القصيدة دورتها في اطلال المطلع من جديد، فلنتأمل هذه النقلات، التي تمثل فلسفة الشاعر في نظرته إلى الصراع الوجودي بين بواعث الحياة ودواعي الفناء، عبر الأبيات التي تمثل تسلسل أجزاء القصيدة الخمسة. وسيلحظ القارئ اكتناز كلمات المعلقة بتلك الإشارات الخاصة بدوال الخصب في صراعه مع البوار والموات، حتى في كنيتي صاحبتيه (أم الحويرث) و(أم الرباب)؛ إذ هما محض رمزين دائرين في فلك الصورة العام، الذي يدور هكذا:



هذا الصراع الرمزي في معلقة (امرئ القيس) بين (الحياة والموت) ـ الذي يقوم فيه (الظبي المضيء/ الشمس) و(الفرس المغتدي والطير في وكناتها/ الظبي/ الشمس) بدور البطولة في مواجهة (الليل) ـ هو ذاك الصراع نفسه الذي عبرت عنه حكايتا الاعرابيين، مع ما يبدو من فارق النهاية بين النصين تشاؤماً وفألاً.

أما إذا انتقلنا إلى رمزية (الظبي)، فإن شواهد حب العرب إياه كثيرة جداً، غير أنه حب يبلغ حد التقديس في بعض الحالات، معدوداً من نظائر الشمس النمطية، في رمزية الخصب والأمومة، حتى صور (ابن مقبل)[١٩] تلك العناية الفائقة التي كان يحظى بها من عذارى الحي؛ حيث ينظم عليه الودع، ويقلد بأغصان الريحان، ويمسح بالأكف، ويلبس، وينام، إذا قال في وصف حبيبته:

١٠ ـ كأنها مارن العرنين مفتصل   من الظباء، عليه الودع منظوم

١١ ـ مقلد قضب الريحان، ذو جدد،   في جوزه من نجار الأدم توسيم

١٢ ـ مما تبنى عذارى الحي، آنسه   مسح الأكف وإلباس وتنويم

ويروي (ابن هشام)[٢٠] أن عبدالمطلب لما حفر زمزم وجد بها غزالين من الذهب، قال: «وهما الغزالان اللذان دفنت جرهم فيها حين خرجت من مكة».

ومن شواهد ذلك البينة، والدلالة على بقاء مثل تلك التصورات حتى بعد ظهور الإسلام مقترنة بعقائد العرب في المرأة أيضاً، ما ينقله (ابن المجاور)[٢١] في قوله:

> **«عرب التهائم من موزع إلى أعمال أبين من جميع العقارب، وهم عرب هذه البلاد، يسمون بنو الحارث، يدعون المحبة لله وفي الله، وإذا وجد أحدهم غزالاً ميتة أخذوها وغسلوها وكفنوها ودفنوها، وبقي للغزال عزاء في جميع القبائل مدة سبعة أيام، مشققين الجيوب، مقطعين الشعور، يذرون التراب على المفارق، فقيل لهم فيما هم فيه، فقالوا: نحن نمشي على الأصل ونقول بترك**

الفرع . كما قال (قيس بن الملوح):

فعيناك عيناها وجيدك جيدها ولكن عظم الساق منك دقيق

ولم يأكل أحد من أهل هذه القبيلة خبزاً مقابل امرأة ولا يشرب ولو مات جوعاً وظمأ».

وكان من أسماء الشمس عند العرب «الغزالة»، قيل: هي غزالة عند طلوع قرنها، ويقال: «طلعت الغزالة» ولا يقال: «غابت الغزالة»، وقيل: الغزالة عين الشمس، وسموها بـ«المهاة»، وأحياناً بـ«الإلهة»(٢٢). وتقديس الجاهليين للشمس والقمر ورموزهما ونسبة الخصب والحياة إليهما أمر لا مراء فيه بعد أن جاء به (القرآن الكريم)، في مثل قوله عز من قائل: ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ لا تَسْجُدُوا لِلشَّمْسِ وَلا لِلْقَمَرِ وَاسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ إِن كُنتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ (٣٧) فَإِنِ اسْتَكْبَرُوا فَالَّذِينَ عِندَ رَبِّكَ يُسَبِّحُونَ لَهُ بِاللَّيْلِ وَالنَّهَارِ وَهُمْ لا يَسْأَمُونَ (٣٨) وَمِنْ آيَاتِهِ أَنَّكَ تَرَى الأَرْضَ خَاشِعَةً فَإِذَا أَنزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ إِنَّ الَّذِي أَحْيَاهَا لَمُحْيِي الْمَوْتَىٰ إِنَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ (٣٩)﴾[٢٣].

.. وهكذا فليس من المبالغة بعدئذ أن نلمس في حكايتي الأعرابيين تينكم عمقاً ميثولوجياً، أبعد من مجرد هاجس الخلاص من الوحشة والقحط، يتصل بدلالات عناصرهما (الفرس، والليل، والظبي) في السياق الميثولوجي/ الأدبي؛ فالفرس والظبي مفردتان من لغة الشمس في الميثولوجيا العربية، بقيا يحملان دلالاتهما الرامزة، وإن غابت عنهما منذ قبيل الإسلام درجة الوضوح الأسطوري العتيق،

بحيث باتا يعبران، بإيحاء سحري غامض من لا وعي العرب الجمعي، عن معاني الخير والفأل والجمال، دون إدراك تلك المنابع الماضية لبواعث الإحساس بهذه الإيحاءات. على أنه إذا كان ذلك كذلك في أساليب التعبير العام، فإن جس هذه الجذور في درس النصوص الأدبية يكتسب أهمية قصوى، ولا سيما عندما يكون النص شعبياً يمثل موروثاً من الوعي وتاريخاً خاصاً من التصور. ويشفع لهذا النهج من القراءة كذلك أن (أبا العميثل)، راوي الحكايتين، أعرابي هو نفسه، نشأ في البادية مكثراً من نقل غريب اللغة والأمثال السائرة، فهو لا بد وثيق الصلة بأوابد الأعراب وتراثهم القديم، مما يرجح أن ما رواه هو حكاية شعبية تراثية تضرب بجذورها في مخيال العرب الجاهلي.

وعند استحضار هذا كله وقراءة هاتين الحكايتين في ضوئه، يتجلى أن كذبة الأعرابي الآخر ليست بتحد فارغ من المدلول لكذبة الأعرابي الأول، بل هي تكملها رمزياً في وحدة عضوية؛ بما أن صراع (الفرس/ الشمس) و(الليل) في الكذبة الأولى قد أفضى إلى أخذ (الظبي/ الشمس) وامتلاكه في الكذبة الأخرى؛ فتعذر، حسب منطقية المعادلة النصية هذه، أي تقديم للكذبة الأخرى على الأولى؛ من حيث هي مترتبة عليها ترتب النتيجة على المقدمة. وبهذا لم نعد إزاء كذبتين في واقع الأمر، بل إزاء أعرابيين بائسين يتعاوران حلماً مشتركاً أو يتعاونان في رسم إشراقه أمل وليد في دنيا الخيال واللغة، تنجاب به قطعة الليل التي لم تنتبه؛ فيصاد الضوء الشارد أينما كان؛ لنكون أمام لوحة رمزية عن صراع الوجود بين الظلام والضوء بين الموت والحياة/ بين اليأس والأمل/ بين الأنوثة والذكورة، بشمولية ما عساها تنطوي عليه هذه المتقابلات من معان في تخيل الشعوب.

تلك كانت قراءة من مشروع الغذامي في مرحلته الثانية، تكشف عن أن مشروعه الذي ما فتئ يدفع استعادة الدهشة البكر باللغة في القراءة، لا يكتمل في درس التراث ـ بخاصة ـ فيؤتي أكله، إلا بمنهج متلبث صبور في سبر السياقات النصوصية والثقافية والبيئية، إذا ينبغي أن تكون الأداة النقدية هنا ـ في ضرورة تغلغلها وراء علاقات النص الغيابية ـ أحد شبا وأطول باعاً من الأداة في درس نص معاصر. كما تكشف عن أن (مفهوم السياق) في ذاته محتاج إلى إعادة تحرير، حتى لا يمسي قيداً للنص بدل أن يصبح فاتح آفاق أمام حركته: عبر مستويات النص والسياقات والتلقي.

٣ ـ النقد الثقافي (ومرحلة التحول):

لكن الغذامي ما يلبث ـ بعد عشر سنوات تقريباً ـ أن ينقلب على نفسه من خلال مولوده الجديد الذي اختار له أن يسميه بـ«النقد الثقافي».

النقد الثقافي وما أدراك ما النقد الثقافي؟!..

لم يحفل في هذه المرحلة بالتنظير كثيراً، لتحرير مفهومه المبدئي للثقافة المقصود نقدها وعلاقتها بالأدب، وكيف المنهج العلمي إلى هذا التحول من الناقد الأدبي إلى الناقد الثقافي؛ كما ينجو بمبضعه من مزالق أخلاط إشكالية يثيرها تحوله هذا. لكنه عوض ذلك انخرط في أعمال تطبيقية كان أبرزها كتابه «المرأة واللغة» (ط١، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء/ بيروت: ١٩٩٦م).

وبذا يدخل بنا مرحلة (الإثارة).. وقد تكون للإثارة في بعض

الحالات استراتيجيتها في استفزاز القارئ لحفزه على رؤية ما لم يعد يرى . . إلا أن تطغى على المنهج العلمي . . فتضلل القارئ وتظلم المؤلف . . في الوقت الذي تتشوه فيه الأطروحة . . ومن ثم تتلاشى مصداقيتها وتأثيرها الإيجابي على المدى القريب أو البعيد . .

لعل عامل الإثارة الجماهيرية قد بدا طاغياً على سائر العوامل في «المرأة واللغة» . لا سيما بتزامنه مع مؤتمر بكين، بوصفه تظاهرة نسوية تستمد مرجعيتها أساساً عن الحركة النسوية العالمية Feminism[٢٤] . ومع ذلك فإن كتاب «المرأة واللغة» لم يحدث ما كان أحدثه من ضجة كتاب «الخطيئة والتكفير»؛ وذلك بسبب السياق أيضاً، الذي لعله كان أقل توتراً من ذي قبل أو ربما كان أكثر انشغالاً بقضايا أشد إلحاحاً .

السؤال النوعي أو الفلسفي الذي كان يستتبعه كتاب كهذا ـ وقبل المزايدة على مظالم المرأة من الرجل أو الرجل من المرأة ـ هو : «ما المرأة وما الرجل؟» هل هناك تلك الحدية الحاسمة بين ما هو نسوي وما هو ذكوري؟ ، أو لم يحدثنا (فرويد) وغيره من علماء النفس عن قدر من الأنوثة في الذكورة، وقدر من الذكورة في الأنوثة، وان المرأة رجل ناقص، ومن ثم فإن الرجل امرأة ناقصة؟ ، وكذلك جاء (كارل جوستاف يونغ) ليدلي بنظريته حول ما يسميه (Animus) أي عنصر الذكورة في المرأة، و (Anima) أي عنصر الأنوثة في الرجل[٢٥] . ولئن كان ذلك في أصل الخلق فكيف بالتفريعات؟! . . ثم أليست التجربة الإنسانية في عمومها مزيجاً ملتبساً من العنصرين، يفرز آثاره الملتبسة في اللغة وسائر السلوك، وإن بنسب متفاوتة؟ . وبناء عليه فما دام صراع الذكورة والأنوثة سنة كونية باقية ما بقيت الحياة، فقد لا يبدو

للسؤال عن نسوية لغوية صافية معنى ذو جدوى كما لن يبدو معنى ذو جدوى لسؤال عن ذكورية لغوية صافية. وسيظل قدر من التداخل، في قدر من غلبة أحد الجنسين على الآخر.

هذا من حيث الجوهر في القضية.. أما من حيث الأعراض، الناجمة عن التداخل فالغلبة، فلم يكن الجدل السفسطائي ـ لنفي أقدمية أحد الجنسين أو إثباتها، واللعب على مسألة أن الأصل هو التذكير أو التأنيث، والمد باتجاه أن كل نفس ذكوري وراءه مؤامرة تاريخية مبيتة غير طبيعية ضد المرأة ـ ليفيد قضية المرأة في شيء، إن لم يكن في ذاته عين الوصاية الذكورية على المرأة؛ بحسبانها قاصرة تحتاج إلى رجل كي تفهم من هي أو ماذا ينبغي لها أن تكون أو تفعل..

إن قضية القضايا هاهنا مجتمعية ـ تربوية، أولى بها (علم الاجتماع التربوي)، فالمجتمع هو الذي يصنع اللغة ابتداء، لا العكس. ولن تنبثق خصوصية المرأة النوعية أساساً إلا عن بنية الوعي الثقافي الأعمق بالاختلاف الإيجابي الباني بين الجنسين. لن تنال المرأة خصوصيتها اللغوية النسوية بالافتعال المتكلف في استخدام مفردات اللغة وضمائرها، أو بأن تتبادل أدوار الحكي مع شهريار، كما تفعل (أحلام مستغانمي) في رواية «ذاكرة الجسد»، حين تجعل الرجل هو الذي يحكي عن المرأة البطلة، فيعد ذلك منها صاحب «المرأة واللغة» إنجازاً نوعياً من تأنيث اللغة، يدعوه بـ«تفكيك الفحولة». في حين لم تكن «ذاكرة الجسد» سوى «بكائية على فحولة» أجرم في حقها.. لم يخصها الاستعمار الفرنسي وإن حاول جاهداً[٢٦]، ولكنه خصاها الاستعمار الوطني. وقراءة كلية للرواية سترى في أسلوبها محض

شذوذ استرجالي جديد، تتقمص فيه الأنثى (الكاتبة) ذاكرة الذكر، كي تجعل من الأنثى عارضة أزياء لشهواته ونزواته وفحولته وعجزه، في لعبة رمزية ترسم فيها الكتابة الرجل (خالداً) معادلاً موضوعياً للذاكرة/ الفحولة/ الوطن/ قسنطينة/ الجزائر/ الجهاد.. المبتور، الذي خانته الحياة إذ خانه رفاق الثورة وخانوا أنفسهم، يموت من «الحياة» قهراً لا استعماراً[٢٧]، بينما ترسم المرأة (حياة) بوصفها معادلاً نقيضاً، للمآل غير المشرف الذي انحدرت إليه تلك الذاكرة، من تبخر «الأحلام» الوطنية الكبرى، بضروب من خيانة التاريخ والغدر والمحسوبية والوصولية والرذيلة. (خالد = جزائر الثورة// حياة = جزائر ما بعد الثورة). «أفهمت (يقول لها خالد): لماذا قتلتك تلقائياً يوم قتلت قسنطينة في داخلي؟ ... لم تكونا في النهاية سوى امرأة واحدة[٢٨]. وحقاً «الحب هو ما حدث بينهما».. يوم أن كان خالد ذاكرة وكانت حياة أحلاماً.. لكن «الأدب هو كل ما لم يحدث»، فرجع خالد ضحية الذاكرة المسروقة.. شاهد قبرها.. بـ«مسودات مبعثرة لرؤوس أقلام.. رؤوس أحلام»[٢٩]. فلا تناقض بعدئذ ولا غرابة ـ في ما استغربه الغذامي ـ ان تنتهي الرواية بالبطلة نهايتها الطبيعية: «فتاة أحلام» لمتزوج في سن أبيها، من حمائده أنه من لصوص الثورة المتزينين بالزواج ببنات الشهداء.

تلك هي صورة المرأة عن المرأة إذن: «... ولهذه الحياة أن تكون غير عادلة ـ كما تقول الرواية ـ وأن تكون عاهرة لا تهب نفسها سوى لذوي الثورات السريعة، ولأصحاب السلوك المشبوه الذين يغتصبونها على عجل.. أليست الحياة.. أنثى أيضاً.. يا (حياة)![٣٠]

أذاك هو الإنجاز النسوي؟!. .

ولشيء من هذا جاء من يشكك في كتابة المرأة ذاكرة الجسد(٣١) مثلما شكك الغذامي وغيره(٣٢) في كتابة المرأة جوانب ذكورية من «ألف ليلة وليلة».

إن المرأة مرأة . . والرجل رجل . .

﴿وليس الذكر كالأنثى﴾ . . و«ليست الأنثى كالذكر»، على الرغم من تداخل الجنسين في أصل الخلق والتجربة، المفضي إلى تداخل لغوي وغلبة حتمية. لكن اختلافهما اختلاف لا يقتضي حتمية التفوق، بل يقتضي التكامل الطبيعي، مثلما هو الحال في نموذج الاخصاب، فالذكر هو المسؤول عن تحديد النوع: من ذكر أو أنثى (أي أن الذكر - بهذا المعنى - هو الأصل اللغوي حسب ابن جني، وهو الكاتب) غير أن دوره لا يكتمل إلا بحضانة بويضة الأنثى.

تلك بدهيات . . يؤكدها العلم الحديث . .

بيد أن حساسية الصراع بين الجنسين - لما يقع من حيف أحدهما على الآخر، والغالب أن يكون حيف الأقوى وهو الرجل - يبعث على الغلو في مناقشة بدهيات فطرة الله التي فطر الخلق عليها. وإلا فإن ضعف المرأة النوعي أصل فيها، كضعف إناث مخلوقات الله جميعاً، وليس بالضرورة نتيجة مؤامرة الرجل على النساء. ولهذا فإن مسألة انكسار الأنوثة بانتقالها إلى عالم الكتابة - التي ترسخت ذكوريتها، كما يذهب المؤلف تحت عنوان «الكتابة والاكتئاب» ومن ثم حالات الاكتئاب التي تصيب المرأة الكاتبة، ليست بمعزل عن طبيعة المرأة أصلاً واستعدادها البيولوجي والنفسي للاكتئاب، فهي بطبيعتها الانثوية

والأمومية التي خلقها الله عليها، تصاب بمثل هذه الحالات في أطوار من حياتها، كاتبة كانت أم أمية، وإنما علم اكتئاب الكاتبة لأنها تعلن عنه. ذلك لأن المرأة ـ بما تمر به من تقلبات هرمونية وجسدية، تنجم عنها تقلبات نفسية، نتيجة الاهتزازات الجسدية الحادة التي تعايشها، بوصفها أرضاً تهتز وتربو وتنبت، أي حالات الحيض، والحمل، والوحم، والنفاس، والرضاعة، وسن اليأس ـ عرضة للإصابة بحالات نفسية، تتدرج من الاكتئاب إلى الجنون. ولعل هذا كان وراء وصفها في الحديث النبوي الشريف بنقص العقل والدين. ولذا كان من حكمة الله تعالى مثلاً أن لم يرسل امرأة نبية؛ فهي غير صالحة لهذه المهمة؛ لماذا؟ . . لأن النبية ستكون اليوم حائضاً، وغداً حاملاً، وبعد غد تتوحم، وبعده نفساء. . فأي نبوة سيستقيم أمرها على هذه الحالة الجسدية والمزاجية المتقلبة؟! . . .

لقد كان المؤلف يندمج في الخطاب التأنيثي إلى مصادرات نمطية، بدا منهجه جراءها متنازعاً بين (خطاب التأنيث بشعاراته) و(التشبث بتكرار أن الدين، من حيث هو دين، قد أنصف المرأة). ليخرج بمنهج شتان بينه وصرامة المنهج العلمي في كتابه «الخطيئة والتكفير». ومن ذلك انطلاقه إلى أن العربية لغة مذكرة. في مصادرة كبرى، لا يملك القارئ إلا أن يعارضها بلسان العرب الدال على أن العربية قد تكون أغنى اللغات أنوثة، لأن الأنوثة كانت محل قداسة عند العرب انعكست على لغتهم: **﴿إن يدعون من دونه إلا إناثاً﴾**، كما شهد عليهم (القرآن الكريم: النساء: آية ١١٧). . وهذا موضوع يحتاج إلى تفصيل مستفيض، ليس هذا بمقامه، ليصل إلى القول: إنه لن يكون من المعقول أن نتصور أن الأصل في اللغة هو التذكير بمعنى أن ذلك هو الأصل

الطبيعي، ولن يكون من المقبول أن نفترض أن الرجل وحده هو صانع اللغة وسيدها منذ البدء» (ص٦٢).

أكان سيقال مثل هذا لولا الانشغال في هذه المرحلة بالإثارة غير المنهجية؟!.. ذلك أن منطق التسليم - غير الانتقائي - بأن حواء إنما خلقت بعد آدم، الذي أسجد الله له ملائكته، وعلمه الأسماء كلها، قبل أن تكون حواء شيئاً مذكوراً، يشتقها من ضلعه الأعوج[٣٣] - كان سيسلم إلى أن اللغة منذ البدء هي لغة آدم، الذي جاء الحوار القرآني مقصوراً عليه، فيما وصفت الأنثى في موطن قرآني آخر بأنها غير مبينة: ﴿أَوَ مَن يُنَشَّأُ فِي الْحِلْيَةِ وَهُوَ فِي الْخِصَامِ غَيْرُ مُبِينٍ﴾ (الزخرف: آية: ١٨).. بيد أن تلك الأسبقية لم تكن لتجعل لآدم بالضرورة أفضلية مطلقة على حواء.. ومن هناك لم يكن من معنى لاتخاذها حجة على تحيز اللغة الذكوري، وإلا لو كانت الأسبقية في ذاتها معيار أفضلية لكان إبليس أفضل من آدم، لأنه خلق قبله، وهو ما لم يحتج به إبليس نفسه ضمن حجج رفضه أن يسجد لآدم..

مهما يكن من شيء، فإن اللغة النسوية والأدب النسائي - بمعناهما الدقيق - لن يوجد حتى يوجد توازن مجتمعي ينتج ثقافته المتوازنة.

فهل وجد ذلك التوازن المجتمعي قط.. أم هل سيوجد أبداً؟!..

...

أما بعد، فإن كتاب «المرأة واللغة» - على كل تلك النقاط المثيرة للجدل حوله - يضيف وعياً مختلفاً عما ساد الحركتين الذكورية

والنسوية، من حيث تبنيه خطاباً أكثر اعتدالاً في رؤيته للدور الاختلافي التكاملي بين الجنسين.

وختاماً:

هو ذلك الغذامي.. المثير.. المقلق.. وذلك هو مشروعه يحرك الراكد ويجري الآسن.. ومن ألف فقد استهدف.. فعليه أن يرضى ضريبة ما اقترفت يداه ـ من قراءات نقدية لنقده وفكره ـ برباطة المغير المصلح، واصطبار الرائد المحتسب المؤمن.. فالله حسيبنا وحسيبه من قبل ومن بعد.

الحواشي

(١) الخطيئة والتكفير: ١٥.

(٢) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٣٢٧ ـ ٣٤٦ (تقديم وتحقيق/ محمد الحبيب ابن الخوجة. ط. (٢)، دار الغرب الإسلامي ـ بيروت: ١٩٨١م).

(٣) ينظر: الخطيئة والتكفير: ١٦.

(٤) ينظر: م.ن: ٩٧ ـ ١٠٢.

(٥) شرح ديوان المتنبي: ٤/ ٢٥٣ (تحقيق/ عبدالرحمن البرقوقي، ط. دار الكتاب العربي ـ بيروت: (د.ت).

(٦) وينظر: الفيفي، عبدالله بن أحمد: شعر ابن مقبل (قلق الخضرمة بين الجاهلي والإسلامي ـ دراسة تحليلية نقدية): ٥٠ ـ ٠٠. (ن . نادي جازان الأدبي: ١٤٢٠هـ = ١٩٩٩م).

(٧) القصيدة والنص المضاد: ٣٨.

(٨) ينظر: م.ن: ٣٩.

(٩) ينظر: م.ن: ٦٧ ـ ٧٠.

(١٠) ينظر: شرح ديوان امرئ القيس: ١٥٣/ الحاشية ٣ (شرح/ حسن السندوبي، ط. (٧)، المكتبة الثقافية ـ بيروت: ١٤٠٢هـ = ١٩٨٢م).

(١١) شرح ديوان طرفة بن العبد: ٨٨ ـ ٨٩ (بعناية/ سعدي الضناوي. ط. (١)، دار الكتاب العربي ـ بيروت: ١٩٩٤م.

(١٢) ينظر تطبيقات هذه الحقيقة في دراسة السلوك اليومي مثلاً: البلعاسي العنزي، فلاح محروت: مدخل إلى علم النفس الاجتماعي المعاصر: ٨٠، ٢٤٤ (ط ١، مطابع مداد ـ الرياض: ١٤١٩هـ = ١٩٩٩م).

(١٣) المبرد: الكامل: ٢/ ٧٣٩. (تحقيق/ محمد احمد الدالي ط١، مؤسسة الرسالة ـ بيروت: ١٤٠٦هـ = ١٩٨٦م).

(١٤) م.ن: ٢/ ٧٣٣ ـ ٧٣٤.

(١٥) كنت كتبت ورقة على ورقة الغذامي عن تكاذيب الأعراب ـ التي ألقاها في ندوة الجنادرية ونشرها في صحيفة الرياض ـ وكانت ورقتي بعنوان «الأعرابيان ولغة الشمس»، نشرت في صحيفة الرياض (ع٩٠٧٥، الخميس ٨ ذي القعدة ١٤١٣هـ = ٢٩ ابريل ١٩٩٣م). ثم طالعت دراسة الغذامي منشورة في الفصل الثالث من كتابه «القصيدة والنص المضاد ط١، ١٩٩٤م»، فوجدته يلتفت هنالك إلى بعض ما كانت تضمنته مداخلتي تلك.

(١٦) ينظر: ابن النديم: الفهرست: ٧٢ ـ ٧٣ (ط. دار المعرفة للطباعة والنشر ـ بيروت: ١٣٩٨هـ = ١٩٧٨م)، وابن خلكان: وفيات الأعيان: ٣/ ٨٩ ـ ٩١ (تحقيق/ إحسان عباس، ط. دار صادر ـ بيروت: ١٩٧٢م)، والزركلي: الأعلام: ٤/ ٨٥ (ط٦، دار العلم الملايين ـ بيروت: ١٩٨٤م).

(١٧) ينظر: جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: ٦/ ١٦٩ (ط١، دار العلم للملايين ـ بيروت: ١٩٧٣م).

(١٨) سيصدر للباحث قريباً ـ عن نادي جدة الأدبي الثقافي ـ كتاب يحوي تفصيلاً في هذا، تحت عنوان «مفاتيح القصيدة الجاهلية: نحو رؤية نقدية جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا».

(١٩) ديوانه: ٢٤٧ ـ ٢٤٩، ٢٥١ (تحقيق/ عزة حسن، ط. مديرية إحياء التراث القديم ـ دمشق: ١٣٨١هـ = ١٩٦٢م)، وينظر: الفيفي: شعر ابن مقبل: ١٦٦ ـ ١٧٢.

(٢٠) تنظر: السيرة النبوية: ١/ ١٤٦ ـ ١٤٧ (تحقيق مصطفى السقا .. وآخرين، ط٢، مصطفى البابي الحلبي وشركاه بمصر: ١٣٧٥هـ = ١٩٥٥م).

(٢١) صفة بلاد اليمن ومكة وبعض الحجاز المسماة: تاريخ المستبصر: ١٤٩ ـ ١٥٠ (بعناية/ أوسكر لوفغرين. ط. مطبعة بريل ـ ليدن: ١٩٥١م).

(٢٢) ينظر: ابن منظور: لسان العرب المحيط: (غزل) (إعداد/ يوسف خياط. ط. دار لسان العرب ـ بيروت: (د.ت).

(٢٣) سورة فصلت.

(٢٤) للاستزادة ينظر في هذا مثلاً:
Feminism and Epistemology: Approaches to Research in Women and Politics, Maria J. Falco Editor. (The Haworth Press, New York - London: 1987). FEMINISM WITHOUT ILLUSIONS: A CRITIQUE OF INDIVIDUALISM, ELIZABETH FOX-GENOVESE. (The University of North Carolina press, Chapel Hill & London).

(٢٥) ينظر: المرأة واللغة: ١٣.

(٢٦) تنظر: حكاية ما حدث لبلال حسين/ آخر الرجال الخصيان (مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد: ٣٨١ ـ ٣٨٢ (موفم للنشر ـ الجزائر: ١٩٩٣).

(٢٧) م. ن: ٣٧٧.

(٢٨) م.ن: ٤٦١.

(٢٩) م.ن: ١١، ٤٨٠، ٤٨٢.

(٣٠) م.ن: ٣١٨.

(٣١) الإشارة إلى ما أثير مؤخراً حول رواية «ذاكرة الجسد» لأحلام

مستغانمي من قبل بعض الصحفيين العرب، حين نسبت كتابتها إلى سعدي يوسف أو نزار قباني، وذلك بعد مقال الصحفي التونسي كارم الشريف في جريدة «الخبر الأسبوعي» الجزائرية في ٣١ مايو ٢٠٠٠م تلك القضية التي شهدت تفاعلاً واسعاً في الوسط الثقافي.

(٣٢) ينظر: المرأة والغلة: ٧٩ ـ ٠٠.

(٣٣) ينظر: صحيح البخاري: كتاب النكاح/ الباب ٩٠ (ضبط وتعليق/ مصطفى ديب البغا، ط١، ن. دار القلم ـ دمشق/ بيروت: ١٤٠١هـ = ١٩٨١م).

عبدالله الغذامي في مسعاه
نحو تأسيس قيمة إبداعية للانوثة

فاطمة المحسن

«الكتابة عمل مضاد من خلال مسعاها إلى تجاوز كل الآخرين ومحاولة تفهيمهم بواسطة اختلافها عنهم وتميزها عما لديهم، كما أنها عمل يتضاد مع الذات الكاتبة من حيث ان الكتابة - كإبداع - هي ادعاء كوني يفوق الذات الفاعلة ويتمدد فوقها متجاوزاً إياها وكاسراً ظروفها وحدودها».

وأجدني في مناقشة نصوص الغذامي، مستعينة بهذا النص الذي ورد في إصداره «الكتابة ضد الكتابة» قبل عقد من الزمن. والفائدة التي أجنيها هنا كما أتخيل، لا تتحدد بمحاولة فهم آلية تفكير الغذامي حسب، بل لسوق حجة في دور النقد في حياتنا، ذاك لأن الغذامي في كل أحواله، ظاهرة في بلده، يمكن أخذها في الأعم الأشمل عربياً، من حيث هي مسعى للتجاوز ومبعث على الأسئلة غير المستقرة. فحركة المعرفة لديه مرنة تتحمل نقض مسلماتها، وان تبدو على درجة من التماسك والاندفاع والثقة العالية بموضوعها وقناعاتها.

ويجد القارئ في مادة الغذامي ما يغذي تصوره عن ثنائية الوظيفة النقدية، تلك التي تكمن خلف الموقف الجمالي فيها، رغبة في إرساء الأصول. ذلك لأن الغذامي الذي يقول في كتابه (الخطيئة والتكفير) إنه نزاع إلى النقد الألسني، هو أقرب إلى تربوي يدرك أهمية دوره في مجتمع تحتاج ذائقته الأدبية إلى قدر من الجرأة والتجاوز، لا لتجلي جماليات النص الأدبي، بل لتعرف كيف تتفاعل مع الحياة وتتذوقها.

على هذا اختار الغذامي من خلال محاورته العملية النقدية أو التورط فيها، المناطق الأشد وعورة في عصب المسلمات الاجتماعية والأدبية، متمترساً بثقافة تراثية، ومواكباً حقل الأفكار والتنظيرات الغربية. فالغذامي حظي بزاد علمي وفير، وأكسبته خبرة التدريس قدرة على الاستفاضة في الشرح والتفصيل مع وضوح يقرب مقاصده إلى القارئ. وهذه الإبانة في مادته تتطلب فيما تتطلب، نظاماً معرفياً لا يؤدي بصاحبه نحو التشتت أو يعوق مسعاه عن الوصول إلى هدفه. وهو متجهد في هذا الميدان ويصاحب اجتهاده نزعة حماسية تؤدي به إلى مواقع الخلاف لا التوافق. الخلاف لا مع الآخرين حسب، بل مع أفكاره هو التي يعيد إنتاجها في بعض المواقع على نحو يقوضها. ولعل هذا الأمر يبدو في عرفنا العربي نقيصة تتطلب الاستدراك، في وقت تحتاج فيه الثقافة العربية باستمرار إلى دينماكية الاختلاف، فهي النافذة التي يتجدد عبرها هواء المعرفة، وينبت في حاضنتها المهاد النظري للعقل النقدي وتضعف بواسطتها ثقافة البروتوكولات.

ولأن الغذامي ميال إلى استجلاء مراكز التوحيد في الخطاب الأدبي، فهو يتخذ من علم اللغة المبنى الذي يصله بالمعنى الأشمل

وبفائدته الأعم، مستهدياً بما استطاعت الدراسات اللغوية المعاصرة تجاوزه من مديات الأدب لتناوش بالنقد مظاهر الحياة الأخرى.

وبهذا المعنى يغدو الغذامي متميزاً في التقاط روح العصر وخطابه النقدي ليستدرك مشكلات مجتمعه أو روح عصره هو وسردياته الخاصة به. وهي مهمة عسيرة فالتأويل، والحالة هذه، من الحساسية بمكان ما يجعله يخضع إلى إمكانية تجويز ما لا يجوز بمعنى اسقاط ظاهرات مجتمعات متقدمة على مجتمعات متخلفة مثل مجتمعاتنا.

بيد ان الأمر عند الغذامي يتخذ مظهر الحملات المظفرة التي يشن فيها الحرب على القديم والبالي من الأفكار بأسلحة تتجنب مزالق التغريب أو الغربنة، بل تتجه بحججها في رحلة عكسية نحو تلك المواقع غير المستثمرة في التراث أو العادات والمعتقدات، لتجلو عنها الغبار ولتخرج منها وجهيها الإنساني والمستهجن معاً.

ومع هذا ليس من السهولة بمكان ان نقول ان دبلوماسية الغذامي النقدية، قد وقته في الجانب الآخر، الحملات المضادة التي شنها عليه الحداثيون، تلك التي تنعى عليه منهجاً يأخذ من التراث والمحلية بصيغتها القديمة، أدوات لمناقشة الحداثة والتحديث الأدبي، أي انه يجمع في سلة ما لا يجتمع من المتناقضات.

الغذامي في تمايزه، يأخذ في اعتباره ليس فقط الوضع العربي، بل وضع بلاده، كون السعودية مركزاً إسلامياً لا تضاهيه كل المراكز الأخرى من حيث الموقع والدور. على هذا الاعتبار تخضع حركة الفكر فيه إلى تجاذب صورة الموقع المثالية عن نفسه، وصورة تشكلها كل اسقاطات تخلف العالم الإسلامي عليه.

كيف يقيض لرجل ثقافة مثل الغذامي التصدي بتلك المنهجية

النادرة في مثابرتها وتكريس وقته وكتاباته إلى موضوع المرأة من دون ان يدرك حجم ورطة مجتمعه ومجتمعاتنا العربية، وورطة الرجل قبل امرأة في مسألة التخلف، تلك التي تنسحب إلى الذوق والحساسية الإنسانية؟. كيف له ان يدرك القيمة الجمالية للوجود، ان لم يكن على بينة من ان عصب التقدم العلمي ومبعث الإبداع والابتكار لا يتماشى مع مجتمعات تقصي وتشل نصف طاقاتها، وتحول النصف الآخر بسبب هذا الخلل، إلى تمركز طفلي على الذات، مشوه العاطفة وغير قادر على إدراك غنى التجاور الإنساني؟

لعل الغذامي الذي كرس جل كتاباته إلى تتبع جذور ظاهرة التخلف في الخطاب الأدبي الذكوري، كان رائداً على أكثر من صعيد، رائداً على مستوى دراسة الظاهرة الاجتماعية من حيث هي تعبير جمالي، كما كان رائداً على مستوى الأخذ بمرجعيات تتبع الظاهرة منذ منشأها الأول ومحاججتها بالوسائل التي تعكزت عليها في بلورة تصوراتها عن العالم. ومن النادر ان نقف عند جهد لأديب عربي على هذه الدرجة من المثابرة في ربط مصير مقترحاته الجمالية مع هذه القضية.

لماذا اختار الغذامي المرأة والعلاقة اللغوية بها كقرينة تعبيرية على نوع الثقافة العربية ومنطقها؟ وهل يصح ان نقول ان بحثه في منطق الفحولة والفحل في السياق الأدبي العربي ينطلق من احتمال أخذه بمنهج النقد النسوي الذي يرى في الثقافة الغربية، ثقافة بطرياركية، أي ثقافة الفحولة في النهاية؟

في التصور الأول يبدو الغذامي على صلة بهذه وتلك من النشاطات المتعددة المستويات والمتواشجة الأهداف. فهو اختار في

الأصل موضوعاً لم يشبع في ثقافتنا العربية المعاصرة والقديمة، كما ان بحثه في الميدان الأدبي يقربه بالضرورة من مهمة النقد النسوي الذي تكاد تختص به النساء في الغرب، بيد ان المتورطات فيه من العربيات قلة شبه نادرة، وهو حقل مهمل في الترجمات التي تتبناها دور النشر العربية.

غير ان تلك الجوانب مجتمعة تستجيب إلى حاجة إنسانية وحضارية ما عادت تقبل التأجيل. فإثراء الممارسة المنهجية لتقصي الأبعاد الخفية في هذا الموضوع ومن قبل ناقد من الرجال، يفضي بالضرورة إلى حقائق إنسانية تقع خارج نطاق الأدب وتشمل حقولاً أوسع من الأدبية.

دراسة الأداء التعبيري بجماعيته التاريخية وبمدلوه السايكولوجي الذاتي، يستطيع بالضرورة، ملء الفجوات بين تاريخ الأدب وعلم اللغة والأسلوب. وهي فجوات بينة في ثقافتنا العربية. فالاستقرار النفسي من خلال تلك الدراسات هو سعي إلى إدراك الروح الجماعية في حركة الكتابة، وهي حركة فردية قدر ما هي نتائج تصور الكتاب عن عصرهم ومراحلهم. فالحاجات الاجتماعية والأهواء التي تنطوي عليها وأهدافها المضمرة والمعلنة، تحدث تبدلات لغوية في غاية الأهمية ودراسة الدلالات التي تنطوي عليها في اللغة الأدبية تؤدي بالضرورة إلى متابعة حركة الذهن الاجتماعي في مراحل نكوصه وتطوره. فسيادة الشعر والشاعر في ثقافتنا، واعلاء الشاعر لأناه، كما يقول الغذامي، هو انعكاس لشعرنة الوجدان العربي الذي لا يستطيع مواجهة العالم على نحو واقعي وموضوعي، فيغدو خطابه بالضرورة خطاباً سلطوياً يكرس أناه على حساب الأضعف والمهمش ثقافياً. جادل

الغذامي في المكون اللغوي بعلائقه السايكولوجية والسوسيولوجية، الذي جعل الشعر العربي يتمسك بثقافة الفحل والفحولة خلال تاريخه الطويل، تلك الثقافة المهيمنة التي جعلته يرتد في رحلة حداثته الثانية من خطاب يأخذ بالانوثة مكوناً لآنسنة الكتابة وتقريبها من الواقع والحياة، إلى فكرة تأهيل البطل الفحل كي يعود إلى موقعه الجاهلي الأول ككاهن وعراف.

بدأ الغذامي رحلته تلك منذ الثمانينات في دراسات متفرقة، لحين ما أصدر كتابه (المرأة واللغة) ١٩٩٦م وكانت قد سبقته محاولات في المغرب العربي ولعل من أبرزها دراسة محمد نور الدين أفاية (الهوية والاختلاف) ١٩٨٨م ودراسة رشيدة بنمسعود المهمة (المرأة والكتابة) ١٩٩٤م، وعند عدد من كتاب وكاتبات المشرق العربي مثل يمني العيد، خالدة سعيد، جورج طرابيشي، عفيف فراج، وإن على هيئة نقود تطاول النتاج النسوي العربي وبعض تصورات عن الكيفية التي يرى الكاتب العربي فيها المرأة موضوعاً وذاتاً، وكيف ترى الكاتبة ذاتها من خلال ما تنتجه هي من تصورات عن العالم، إضافة إلى مباحث النسوية التي كانت فيها نوال السعداوي رائدة ثم تطور خطابها على يد فاطمة المرنيسي.

غير ان الغذامي انطلق من مكونات النتاج المحلي فكراً شعبياً وثقافة تتعاطاها الكتابة المدونة في بلده. هذا الربط يطاول الحالة الاجتماعية قبل ان يحاور الأدبي فيها، مستشهداً بثلاثة نصوص تكتب على الطريقة القديمة والحديثة والرومانسية.

مقاصد البحث في هذا الميدان كانت في بدايتها تتجاوز غاية الموضوع لتؤكد على وسيلته، ففي مقاله (نماذج المرأة في الفعل الشعري

المعاصر) الذي نشره في دورية محلية في العام ١٩٨٧م ثم صدر في كتابه (الكتابة ضد الكتابة) ١٩٩١م، في هذا الكتاب يطلب المؤلف من الشعراء الذين كانوا موضوع بحثه، الرد على مادته، كما يطلب من ناقد محايد المشاركة فيه، لا لإيمان بقوة حججه، بل لإثارة النقاش الذي يحمل بين طياته إمكانية التخطي أو إمكانية مراقبة الذات الكاتبة لنفسها وتصوراتها عن الحب والعلاقة بالمرأة. ولعل حماس الغذامي في اشراك الآخرين في موضوعه، يدرج في باب توقه إلى ما يمكن ان نسميه احداث الصدمة وزعزعة المسلمات. فهو يبحث عن مغامرة خارج حدود التوقع كمن يلقي حجراً في البركة الساكنة. غير ان مسعاه بتدرجه يلقي الضوء على إمكانية تشكل وعي عربي نقدي لا يترفع عن الخوض في موضوع لطالما أعرض عنه الكتاب الرجال استصغاراً لأهميته أو اعتباره من المشاغل الثانوية التي قد تتطلبها بحوث مبتسرة ولكنه لا يحتل ضمن مسعاهم مكانة مركزية. وعي الغذامي يمضي بعزم لا يكل إلى فتح تلك الصفحة المطوية التي كانت موضع سخرية واتهاماً بالتعصب يحاصر الكاتبات اللواتي خضن في ميدانها، ليس من قبل الرجال بل من قبل البيئة الثقافية بمجموعها. فالمرأة التي تخوض غمار هذا الموضوع تصبح عرضة سهلة إلى النقد الذي يحاربها بكل الموروثات الثقافية، القديمة منها والمعاصرة.

ولعل هشاشة الكثير من الإبداع النسوي الذي يتمركز حول موضوع المرأة ومساواتها، وقلة المباحث التي ناقشت اللامساواة في عالمنا العربي وتجلياته في الحقل الأدبي، ساعدا على بقاء هذا الموضوع مهمشاً وغير فاعل في المحاور الثقافية العربية الراهنة. فهو حقل جديد وغريب على موروثنا الأدبي والفكر الاجتماعي العربي بمجموعه، مع ان أدراك ضرورته وأهميته القصوى قد بدأ منذ النهضويين الأوائل، أي

منذ الطهطاوي إلى قاسم أمين الذي دشن المعارف العربية مطلع القرن العشرين بكتابه الرائد (المرأة الجديدة) ١٩٠٠، إضافة إلى اسهامة مي زيادة وباحثة البادية (ملك حفني ناصف) وعائشة التيمورية وغيرهن من الرائدات.

كتاب الغذامي (المرأة واللغة) ١٩٩٦م هو النقلة الثانية في تاريخه النقدي، والأكثر جذرية وأقداماً على محاورة النص العربي والتاريخ والمكان، لتقصي موقف الاقصاء الذي تعرضت له المرأة. فعلاقة المرأة باللغة هو استقصاء معرفي في إمكانية امرأة على تخطي موقعها من موضوع لغوي إلى ذات فاعلة، فـ «طريق المرأة ـ كما يقول ـ إلى موقع لغوي إبداعي لن يكون إلاّ عبر المحاولة الواعية نحو تأسيس قيمة إبداعية للانوثة تضارع (الفحولة) وتنافسها من خلال كتابة تحمل سمات (الانوثة) وتقدمها في النص اللغوي لا على أنها (استرجال)، وإنما بوصفها قيمة إبداعية تجعل (الانوثة) مصطلحاً إبداعياً بإزاء مصطلح (الفحولة).

إن الغذامي يتقدم نحو مواقع راديكالية عندما يطالب بلغة (انثوية)، فالتمايز بين لغتين هو اعتراف بالفصل اللغوي، وهي قضية شائكة تبدو للكاتبات أنفسهن صعوبة تثبيتها حقيقة واقعة في حياتنا الأدبية. وعندما ينكر الغذامي الثقافة الفحولية واللغة التي تعبر عنها، فهو ملزم والحالة هذه، بالدفاع عن أدب بديل ولغة بديلة، أدب يكتبه الرجال والنساء معاً ولكنه يخلو من نبرة التسلط والانا العليا التي تلغي الآخرين. غير ان الغذامي يصوغ ممهدات لموضوعه تنطلق من غياب النص الانثوي المدون وغياب حضور المرأة ككاتبة، وعندما تتيقن المرأة من قدرتها على ان تكتب بوصفها امرأة. فالخطوة الأولى تبدأ في

تخليص القراءة من سلطة الرجل وذلك بتحويل القارئة إلى فاعلة واعية تعي المقروء وتقاوم نوازعه الاستلابية، ولا تستسلم لإرادة ذلك الذي استبد باستعبادها ثم أخذ يستبد في تحريرها حسبما استشهد به الغذامي من أقوال لباحثة البادية، مؤكداً ان مصطلح القراءة انثوياً لن يتحقق إلاّ بمقاومة الشوفينية الذكورية.

في الحالة العربية يرى الغذامي ان تدوين الانوثة هو النقلة التي بقيت معلقة تنتظر التنفيذ بعد ان نسب التاريخ للمرأة الحكي وجعل الكتابة للرجل. وهو عندما يقف عند صورة شهرزاد باعتبارها ممثلة لحالة المرأة الحكواتية لا المرأة التي تدون إبداعها، ينظر من جهة أخرى إلى موقعها الذي يصبح بالضرورة، شاهداً على زمن ثقافي وحضاري كامل. فهي تمثل كما يقول، صورة التحدي والصراع من أجل بقاء الذات وبقاء الجنس جسدياً ومعنوياً. وهذا الصراع ينبني على سحر اللغة (سحر البيان) وعلى لعبة المجاز والسرد، وهي لعبة متجذرة في صميم الفعل اللغوي والاسطوري. عبر شهرزاد وقصها يدلف المؤلف إلى تفسير ما يسميه النص/ الانثى، بطاقة الخصب فيه أي قدرته على التوالد، ثم محاولته تغيير موقع الفهم لدور المرأة من خائنة حسب الميثولوجيات القديمة التي تبيح دمها وإلغاء وجودها، إلى مبادرة تحتاجها الحياة كأم ولود، وهي معادلة تعيد إليها المكانة والاحترام بإزالة صفة الجارية عنها.

وعندما خرجت المرأة - حسبما يقول الغذامي - من ليل الحكي إلى نهار اللغة، كما حصل مطلع القرن العشرين وما قبله، تحول الجيل الرائد من الكاتبات العربيات إلى (حكاية حضارية) فيها من الألم أكثر مما فيها من المتعة، وفيها من الخسارة أكثر مما فيها من المكاسب. دخول

المرأة إلى عالم الكتابة كما يقول الغذامي، مثل دخول قروية إلى المدينة أول مرة، فهي مهددة بالضياع والخوف وفقدان الأمان، وهذا ما حصل مع الكثير من الرائدات وبينهن مي زيادة وباحثة البادية (ملك حفني ناصف) فقد دفعن عقلهن ثمنا لهذا المصير الذي نذرن أرواحهن له. ذلك لأن فعل الكتابة يرتبط بالوعي، والوعي مقلق، فالمرأة المثقفة أكثر وعيا بوجودها وهي نهب لمرض الاكتئاب حين تقع في الهوة الممتدة بين الهوية المكتسبة والهوية المفقودة، بين الجزء المقتول من الذات والجزء الذي يحتاج إلى صراع مرير للحفاظ عليه. هكذا يمضي الغذامي في تقصي ظاهرة اكتئاب الكاتبة التي ينتجها تاريخ من الحصار، فهي تدخل حقلا احتله الرجل ولا يريد فيه منافساً.

عندما يناقش الغذامي فكرة الفحولة في الثقافة واللغة الأدبية، يرفض فكرة المرأة ضد أنوثتها التي يرى في كتابات غادة السمان امثولة تنكر فيها المرأة نفسها كقيمة عندما تتماهي مع ما يريده الرجل منها. فهي تعود من كل معارك الرفض إلى موقع الاستسلام في مجازها القصصي. وهي والحالة هذه تغدو عاجزة عن تجاوز مملكة الفحولة وغير قادرة على تأنيث المكان والذاكرة.

ويعود الغذامي إلى أفكار النسوية عندما يرى ان المرأة ان كتبت فهي تكتب وتحكي وتبدع ضد نفسها، لأنها تتكلم بلغة الرجل وثقافته وتفكر بتفكيره. وهو تفكير احتل اللغة واستعمر الثقافة حتى صارت اللغة رجلا وصارت الثقافة ذكرا. أهمية هذا الكتاب تتحد في منظومته المعرفية التي ترتكز على نواة اعاد انتاجها في كتابه اللاحق (النقد الثقافي ـ قراءة في الانساق الثقافية العربية) وان على نحو أكثر شمولية، ولا يخص المرأة وحدها. ما بين الكتابين صلة رحمية تقوم على محاججة

مفهوم الفحل والفحولة في النص العربي، وتلك المحاججة تمتد إلى مواقع البحث في طبيعة هذا النص الذي يتحرك ضمن انساق المراتبية البطرياكية في تحديد أولوياته. النص الذي يعلي مكانة الشاعر باعتباره مركزا كونيا تدور حوله كل مجرات المعرفة متجاوزا الأصوات الأخرى. ومفهوم الفحولة الذي استخدم منذ التصنيفات الشعرية العربية الأولى، ينسحب إلى يومنا هذا على ما تنتجه سلطته من اقصاء للآخر الأضعف ذكرا كان أم انثى.

في كتابه (تأنيث القصيدة والقارئ المختلف) ١٩٩٩ يجد ان الفتح الشعري الحديث تم على يد امرأة وهي نازك الملائكة، وهو بالطبع تطور في مفهوم الغذامي نفسه الذي انكر على نازك الملائكة الأولوية في كتابه (الصوت القديم الجديد) ١٩٩١. وهاجم كل تصوراتها عن أولوية قصيدة (الكوليرا) التي يرى انها كانت مسبوقة بتجارب منذ مطلع القرن، وتدعي الشاعرة الجهل بها كي تنسب الريادة إلى نفسها، في حين انها كانت (حرة في صياغة المقطع الأول فحسب، بينما هي ملتزمة في ما تلاه من مقاطع، وهذا ليس بالشعر الحر). ص٤١.

رحلة الغذامي في نص نازك الملائكة قد اختلفت بعد أقل من عقدين، غير ان المهم فيها تلك المرونة التي استطاع فيها الغذامي التعامل مع تصوراته النقدية، فلم يكن على رغبة في التمسك بها بعد ان وجد نفسه وقد عاد من رحلة المعرفة المضنية بحصيلة كانت مخاض توافق النزعتين لديه: نزعة الاحساس بالخلل الإنساني في قول الشعر العربي الرجولي، ونزعة البحث عن البديل أو الجديد في الخطاب الأدبي عموماً. المهم في الأمر ان مقال الغذامي في (الصوت القديم الجديد) الذي هاجم فيه ريادة نازك الملائكة كان قد كتبه في الأصل عام ١٩٨١

ونشره في مجلة جامعية، كان قد استدركه في كتابه الآخر (الكتابة ضد الكتابة) ١٩٩١ أي سنة صدور الكتاب الذي حواه المقال، وفيه يحاور الشعر السعودي من موقع علاقة هذا الشعر بالمرأة كموضوع، ومن خلاله يناوش موضوع أو مفهوم الفحولة في الشعر العربي وان على نحو أولي لا يوازي سبره الدقيق لهذا الموضوع في كتابه (المرأة واللغة) ١٩٩٦ أو في كتابه (تأنيث القصيدة والقارئ المختلف) ١٩٩٩. في كتابه الأخير يكرس الغذامي دفاعه عن نازك المنظرة لا الشاعرة فقط، كما يؤكد ان حركة الشعر الحر في العراق كانت تهدف إلى تأنيث اللغة سواء صدر شعرها عن الرجل أو المرأة ويرى في شعر السياب مثالا لهذا المسعى. اختارت نازك الملائكة البحور الصافية لكتابة الشعر الجديد وتركت البحور الأخرى كالطويل والمنسرح وغيرها، ويرى في خيارها هذا استعانة بالنصف المؤنث من بحور العروض. انه ينظر إلى حركة الشعر الحر باعتبارها (حادثة ثقافية) لها دلالتها الحضارية فالشاعر الحديث أقرب إلى البشرية والواقعية الإنسانية، فهو ابتعد عن القول الذي يظهر الفحولة بوصفها ذاتا مغلقة وزنا للآخر، فالآخر ليس سوى صدى للذات كما صاغه المتنبي (انا الصائح المحكي والآخر الصدى). في حين دخل الهامشي واليومي والمقموع في قول الشاعر الحديث.

على هذا يقول: (ان التأنيث مرتبط بالخطاب اللغوي، لهو نسق ثقافي يصدر عن الرجال كما ان التذكير نسق ثقافي آخر يصدر عن النساء مثلما يصدر عن الرجال). والغذامي عندما يناقش الانوثة لا يحصرها بفعل لغوي بل يراها كقيمة إنسانية ينبغي ان يحتويها الخطاب الشعري للرجال والنساء معا، مثلما هي قيمة جمالية. ويرى ان الشاعرة العربية لم تسع في السابق إلى تأنيث القصيدة لأنها سعت إلى مساواتها مع الرجل، أي مع الفحل. فهي تتبرأ من انوثتها لأنها تنظر

إليها مثلما ينظر إليها الرجل الفحل، على انها دونية وضعف.

تطورت متابعة الغذامي لموضوعة الفحل والفحولة في كتابه (النقد الثقافي - قراءة في الانساق الثقافية العربية) الصادر في العام ٢٠٠٠.

وهو بحث في السلوكيات الجمالية العربية التي تنتج أعرافها الأدبية واشاراتها الاجتماعية. فتلك السلوكيات، ليست مجرد (رؤى) تولدها دوافع نفسية فردية وتجارب تعود على الفنان وحده، بل هي تشكل في المحصلة سياق المتعارفات والقيم في الحياة الجمعية.

لعل الذي تطور في منهج الغذامي هو تلك المحاولة لتهشيم المقدس في الثقافة العربية ككل. وبتصديه للشعر والشاعر وشعرنة الواقع، يكون قد اجتاز الخط الأحمر في ثقافة من الصعب ان نقول اليوم انها ثقافة مركبة، ثقافة تجد تعبيراتها في تنوع اجناسها الأدبية. الشعر في ثقافتنا يملك سلطة هي امتداد لسلطة الكاهن أو العراف التي لا تقتصر على الأدب بل تشمل الحياة ونتخيل ان صوت الغذامي هو صدى ارتطام اجتماعي يحتاج فيما يحتاج، إلى زعزعة الاسس الراسخة في البناء الذهني الذي لا يقتصر على الفن وحده. انه نتاج حراك اجتماعي من القوة والاندفاع، ما يجد في تورياته النقدية للانماط المهيمنة في الثقافة، القدرة على تجاوزها إلى ما هو أعم واشمل منها. فرغبته في تعريف انماط الهيمنة الثقافية العربية منذ الشعر الجاهلي حتى اليوم، والتصدي لها لا تحتاج إلى منطق حداثوي أو ما بعد حداثوي، كي تمسك بمنهجها الواضح وغايتها المرجوة. وجهده النظري في مقدمة كتابه (النقد الثقافي) على أهميته، يبدو وكأنه توطئة لعلمانوية تحمل في اهابها بعض الرهبة من مادتها الأساسية. فهو يدرك ان تاريخ الأفكار

في منطقتنا يحتاج إلى التواري خلف مجازه اللغوي منذ الأفغاني حتى اليوم. فالتصدي لمفهوم البطرياركية في الشعر وتقويض بنيانه المتعالي القدسي، يبدو في المحصلة مناوشة للواقع بمنظوماته الاجتماعية والسياسية، ومهمته والحالة هذه، مهمة تنويرية، ولكنها مهمة مكبلة أيضاً بتعاليها على اليومي والواقعي والقارئ العادي. فهي تلجأ إلى ثقافة أخرى تملك تاريخها ومنظومتها المعرفية التي انتجتها أحداثيات ووقائع حضارية، لم يقيض لنا ان نمر بها، ورجع صداها في عالمنا لا يتشابه مع تأثيراتها في عالم المنشأ. وعلى أهمية التثاقف في نشوء كل المنظومات المعرفية العربية، غير ان تأثيرات إعادة انتاج الثقافة والمصطلح الغربي وراء الكثير من فجوات المعرفة العربية. الغذامي في معركته المزدوجة مع الماضي والحاضر الثقافي، يدرك دوره كرجل تنوير يبغي انتشال القارئ المضلل من ضلالته، وهو لا يقص تلك المواجهة على هذا القارئ، بل يضع في اعتباره ثقافة الرطانة ذاتها، ثقافة التعويم التي تأخذ بالمصطلح الغربي باعتباره ايقونة، فيقدم هو ايقوناته في تلك المقدمة التي لا يحتاج من زادها إلا القليل. ولكن الغذامي في واقعية مناقشته لاستخدام المصطلح الذي يبني عليه قوله، يجتهد في تكوين بيئة مناسبة تقربه من لب القول ومقاصده، وبهذا يبعده عن تأويلاته الموغلة في تغريبها، وهو إجراء يوسع دائرة الجدل التي يتحرك في إطارها بما فيها جدله مع المصطلح وكيفية فهمه له.

يحاول الغذامي في كتابه هذا التحرك داخل مساحة التواصل الأدبي وفي المقدمة منها الاعراف والثوابت والتقاليد المشتركة بين الكاتب والمتلقي. وفي تلك المساحة أو الحيز حيث تنشأ الألفة بين النص والقارئ تتقدم اشارات ومعايير اجتماعية وتاريخية هي مرجعيات هذا النص.

النسق الذي يتخذه الغذامي ما يشبه الشيفرة في محاور موضوعه، هو نظام علاقات حسب مفهومه الحديث، علاقات تعمل على بلورة منطق التفكير الأدبي في النص كما تحدد الأبعاد والخلفيات التي تعتمدها الرؤية. وكل حقبة لها نسقها الفكري ونسقها الاجتماعي التي هي نماذج ومفاهيم عن الواقع تتحول الاحتمالات فيها إلى بنية ذات معنى. ونجدنا هنا في معرض العودة إلى ما يريده الغذامي، في وارد استبعاد تعريفه المجرد إلى وضع محدد في هذا النسق، حينما يؤكد على التعارض بين نسقين أو نظامين من أنظمة الخطاب الواحد احدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضا وناسخا للظاهر، ويشترط في النص الذي يخضع للقراءة هنا أن يحقق اتفاقا على جماله وقوة تأثيره أي أن يكون جماهيريا. والغذامي يتجه في مشروعه هذا ـ كما يقول ـ إلى كشف حيل الثقافة في تمرير انساقها تحت اقنعة ووسائل خفية، وأهم حيلة هي الحيلة (الجمالية) التي من تحتها يجري تمرير اخطر الانساق واشدها تحكما فينا. ويرى أن هذا الكشف، ينبغي أن يسلم بالقيمة الفنية وغيرها من القيم النصوصية التي تلعب دوراً خطراً من حيث هي أقنعة تختبيء تحتها الانساق.

تأتي وظيفة النقد الثقافي من كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي وليس نقد الثقافة بالمطلق، كما يقول، وهو يرصد هذا النتاج في تلبسه ورطة التخالف بين الجمالي فيه والعقلي حيث يناقض المقبول فيه، المعقول الفكري. ويدعو إلى نظريات في (القبحيات) لأن الجماليات البلاغية تضمر أضرارها وقبحياتها. على هذا يرى الغذامي ان الشعر باعتباره ديوان العرب، كان المخزن الخطير لهذه الانساق وهو الجرثومة المستترة بالجماليات، والتي ظلت تفرز نماذجها جيلا بعد جيل في كل التجليات الثقافية بدءا من النثر الذي تشعرن، إلى الخطاب الفكري

والسياسي والتأليفي بما فيه النقدي، وكذلك في انماط السلوك والقيم ولغة الذات مع نفسها ومع الآخر.

يكرس الغذامي محاور تتبع ما يسميه قبحيات الثقافة العربية بموضوع اختراع الفحل. وهو موضوع يساءل فيه التاريخ عن الكيفية التي اجتمعت فيها عند شاعر مثل المتنبي سمتان: مبدع عظيم وشحاذ عظيم. وعلته تلك التي هي علة الشعر وورطته جعلت خطاب الثقافة العربية خطابا منافقا ومزيفا، وغير واقعي وغير حقيقي وغير عقلاني، كما يقول. هل صورة (الانا) الطاغية صيغة متجذرة واصيلة أم انها اختراع شعري تسرب إلى سائر الخطابات والسلوكيات؟ هذا السؤال المدخل يفضي بالغذامي إلى قلب المقولة الماركسية التي تقول ان الثقافة والنتاج الأدبي هما انعكاس لواقع مادي واجتماعي، أي انه يراها النتاج الروحي للصفوة وهي مقولة وجيهة ان كانت تؤدي في اعتباراتها إلى انتاج شعر المديح والهجاء التي تؤطر صورة الشاعر عند الغذامي بمحددات هجائية: شخصية الشحاذ البليغ والمثقف المنافق والطاغية الفحل والشرير الذي يخاف عداوته الناس. والغذامي لا يرى افقا في الثقافة العربية المتشعرنة حتى بعد ان احتل النثر فيها موقعا متقدما في زمن التوحيدي، فالشعر عند العرب كما يؤكد، ثقافة طاردة للغة المخالفة وهي تسكن جلد النثر ليتحول إلى سجع لاقيمة عقلية له. وبهذا يحذف الغذامي تاريخا مهما للنثر بدأ في أقل تقدير عند أخوان الصفا ومنهم التوحيدي كما تقول الروايات، ليصل الفلسفة العربية في عهد الدويلات في الأندلس بزهو ذلك المنجز الذي قامت نهضة أوروبا العقلية على يد أحد صناعه ونقصد أبن رشد. هل نحذف المنجز العلمي والعقلي و هذا ما تؤكده الوقائع في تاريخ العرب منذ عهد المأمون على أقل تقدير وصولا إلى عهد الدويلات في المغرب العربي؟.

مع كل الذي حصل بقيت الثقافة الشعرية راسخة في الوجدان العربي ومتسيدة، وبقيت عيوب خطابها النسقي هي عيوب تلك المجتمعات التي تجعل من مثقف من عيار التوحيدي أو ابن رشد أو ابن خلدون، يقدم خلاصة جهده إلى أمير أو حاكم. وحصل مثل هذا في أوروبا وكل حضارات العالم. لعل الصفوة الثقافية بما فيها الشاعر تتفاعل مع مكونات البنى الاجتماعية التي تسهم في تشكيلها مثلما تسهم تلك البنى الاجتماعية في بلورة تصورات تلك النخبة عن العالم والواقع. فشعر المديح نشأ في حاضنة القبيلة التي انتجت قيم الافتخار الكاذب بالذات، والاحتفاء بالرجولة التي تحتاجها في معارك البقاء في حين احتقرت المرأة لكونها فماً يحتاج إلى طعام واعالة في مجتمعات بدائية تقاتل لتقاوم الفناء. تلك بديهيات نعود إليها كي نقول ان ثقافة الفحولة في واقعنا العربي الراهن وثقافة التكسب، هي نتاج تلك القيم القبلية البطرياركية التي بقيت راسخة كبنى فاعلة إلى يومنا هذا.
ونحسب ان الشاعر المداح والهجاء لم يبتعدا عن القيم القبلية كما حاول ان يبرهن الغذامي، بل كان خطابهما نتاجا لهذه القيم حتى بعد ان تطورت القبيلة لتغدو مؤسسات سياسية في عهد الامبراطورية الإسلامية لعل استنتاجات الغذامي حول الفحل والفحولة والشعر في عالمنا العربي فيها الكثير من الواقعية والموضوعية، فهي تنطلق من موقع شجاع تتحدى فيه الأفكار السائدة، وتتقصى في نقدها التطبيقي مواقع الخلل في منظومة العرب الفكرية، والأهم فيها موقفها الاخلاقي الذي تحتاجه الثقافة كي تكتسب قيمته الإنسانية. غير ان المعيار الموضوعي للاخلاقية يبقى معيارا تاريخيا يتبدل تبعا للنظام الاجتماعي، وقد تسفر عملية التطور عن عود إلى القديم، ولكن العلاقات السببية التي تنتج العطوب القيمية في هذه الفترة وتلك، تبقى متعددة ولا يمكن ردها إلى

نسق معين هو النسق القديم ذاته، أو توحيدها وفق خطاب اسبارطي، فأنا المتنبي غير أنا ادونيس المتفرنسة، وفحولة الشاعر القديم غير فحولة نزار قباني المتغنجة المتغندرة! ربما يشكل هذا الموضوع ورطة جمالية ان لم نضعه على محك التوصل إلى حكم تقريبي، يجنب الكاتب منزلق اليقينات. فالنظرة المثالية الواحدية حجبت عن الغذامي علل الداء في مجتمعاتنا التي سبب تخلفها تدهور موقع المرأة والمثقف والثقافة والإبداع فيها. فان نظرنا إلى المثقف حتى وهو في حالة غياب وعيه، على انه كل معطى بذاته وليس نتيجة أنظمة وقوانين وظروف وبنى اجتماعية تكون ثقافته وتوجه منطقة، مثلما يفعل هو في ترسيخ مفاهيمها، نكون والحالة هذه قد حملناه وزرا كي نبعد الوزر دون ان ندري ربما، عن الاقوى منه وهو السلطة السياسية العربية التي لم تكن يوما بحاجة إلى شاعر أو مثقف كي تسود على هذا النحو المشوه في عالمنا العربي. وان أصبح هذا المثقف أو الشاعر اداة من ادواتها، أو تماهي خطابه مع خطابها حتى ولو كان معارضا لها، ذاك لاننا نعيش في مجتمعات لا تزال تشكو من العزلة والتخلف والخوف وشيوع الخرافة في كل مروياتها، وكلها تبعدنا سنوات ضوئية عن حضارة اليوم التي لم تعد بها حاجة إلى شاعر يقرر مصير ذائقتها، أو طاغية يدفع بها إلى مزيد من العزلة والخوف.

«عبدالله الغذامي وقراءة النص»

إعداد: قاسم المومني

(١)

١ـ١

عندما نتحدث عن عبدالله محمد الغذامي فإننا نتحدث عن ناقد له ثقله في ذاكرة الكتابة/ القراءة العربية الحديثة، وهو ثقل جاءه من جملة جهات، فهو ـ من جهة ـ ناقد يثقف نفسه الثقافة التي يتطلبها النقد او تتطلبها الكتابة فيه، وهو ـ من جهة ثانية ـ ناقد متفتح لا يتزمت تزمت بعض المنتسبين للثقافة فيربط ما بين الفكرة ـ أي فكرة ـ وبين مصدرها ربطاً تعسفياً لا مجال فيه لمنطق العلاقة، وهو ـ من جهة ثالثة ـ قارئ حصيف رفيق بالنص يقرأة بنصوصيته فلا يفرض عليه ما هو بعيد عنه أو خارج عليه، وهو ـ من جهة رابعة ـ يصدر في مشروعه الثقافي برمته عن منهج نقدي يلتزم به ولا يحيد عنه، وقوام هذا المنهج «النقد الألسني» أو «النصوصية» معتمداً في ذلك على ما يعبر عنه بنقد ما بعد البنيوية، وهو

ـ وهذه هي الناحية الاخيرة ـ يجمع ما بين الأصيل والجديد او المعاصر، أو يجمع بتعبير آخر ما بين الأصيل والحديث إن استخدمت المصطلح الذي يميل الغذامي نفسه الى استخدامه ـ يجمع بينهما بنحو يصبح فيه الماضي أداة لاستكشاف الحاضر، ويكون الحاضر فيه أداة لاستشراف المستقبل.

١ ـ ٢

وعندما نتحدث عن النص فإننا نتحدث عن موضوع له هو الآخر ثقله في النظرية الأدبية، فهو أحد المكونات الثلاثة التي تتشكل هذه النظرية، وهي المبدع والنص والمتلقي، ولعل في هذا الموقع المتوسط للنص ما سيظل يشير الى علو شأنه ورفعة رتبته، انه أشبه ما يكون بالمعشوق الذي يتنافس في الاستحواذ به العاشقان: مبدعه ومتلقيه أو فلتقل مؤلفه وقارئه، فمن ذا الذي سيظفر به، ومن ذا الذي سيتملكه؟

١ ـ ٣

أما علاقة الغذامي بالنص فهي علاقة قوية مكينة تتجلى ربما للمرة الأولى في باكورة إنتاجه «الخطيئة والتكفير» ١٩٨٥م، وتتجسد في ما جاء بعده خاصة «تشريح النص» ١٩٨٧م «الكتابة ضد الكتابة» ١٩٩١م «وثقافة الأسئلة» ١٩٩٢م، ولكن ما طبيعة العلاقة التي تربط الغذامي بالنص؟ وماهي أنماطها؟ وأي نمط هو الذي يؤثره؟ وهل هي علاقة حادثة طارئة أم أنها علاقة متجذرة متطورة؟ وما أثر هذه العلاقة على النص نفسه؟ عند هذا الحد فإننا نجد أنفسنا في أمس الحاجة الى تأمل ما أنجزه الغذامي، وذلك هو ما سنقاربه.

(٢)

٢ ـ ١

إن النص بالغ الأهمية والقيمة، ذلك ما يفتأ الغذامي يؤكده، وهي أهمية ترجع ـ عنده ـ إلى الأثر الذي يحدثه النص أو يوقعه، فالنص لا يكتب إلا من أجل الأثر[١] والنص هو الأثر[٢] والشعر برمته، أو هو بكل نصوصه، أثر لا معنى[٣]، وتتحدد قيمة النص من الشعر لا في ما يقوله، ولكن في ما يوحي به، أو في ما يستخدمه من جمالية ترتفع باللغة عن المعتاد والمألوف[٤]، ولكن ما حقيقة النص؟ وما حقيقة الأثر الذي يحدثه؟.

٢ ـ ٢

ثمة ما يعرف به الغذامي النص، وخلاصة ما يقوله عنه أنه بنية ذات نظام[٥]، وأنه بنية لغوية مفتوحة البداية ومعلقة النهاية[٦] وأنه بنية شمولية لبنى داخلية: من الحرف إلى الكلمة الى الجملة الى السياق الى النص، ثم الى النصوص الاخرى. . .[٧]، وبالجملة فالنص «تشكل لغوي ينم عن غير ما يقول ويبطن أكثر مما يظهر، حتى صار التعامل معه علماً إنسانياً ينهل من كل معارف الانسان من أجل أن يفهم الانسان ذاته من خلال لغته، وكل ذلك كنز مخبوء في الكلمة (النص)»[٨]. وصفوة ما يقوله عن الأثر أنه القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص ويتصيدها كل قراء الأدب (سحر البيان) الذي أشار اليه القول النبوي الشريف[٩]. والأثر بتعبير آخر للغذامي «فعل القراءة ناتجاً عن فعل النص، أي انه ضرب من المعاشرة النصوصية أو تحول اللغة من خطاب قولي الى فعل بياني، وتخييل الواقع الانساني بانقلابه الى سحر

ابداعي[١٠]. المهم أن النص تتكاثر حدوده أو تقل وفق الزوايا التي ينظر منها إليه، والأهم أن علاقة الغذامي بالنص ـ بهذا الفهم ـ تتحدد في تلقيه او قراءته.

(٣)

٣ ـ ١

وأنا لا أريد أن أتحدث في أهمية هذا النمط من العلاقة، فذلك أمر قد لا يحتاج لشدة بينونته الى مثل هذا الحديث، حسبي أن أقول إن قراءة النص بالغة الأثر في اغناء النص، وان حظ المكتبة العربية النقدية من هذه القراءات قليل ان قورن بهاتيك الدراسات النظرية التي تنصب على النص بوصفه مكوناً من مكونات النظرية الأدبية أو عنصراً من عناصرها.

ولكن علينا ان نلاحظ أن ليست كل قراءة بقراءة، فهناك من القراءات ما يشوه النص وينفر منه، وثمة منها ما يغريك باعادة قراءاته، وهناك من القراءات ما ينظر الى النص على انه احادي الدلالة، وثمة منها ما يراه متعدد الدلالة، وبالجملة فإن هناك من القراءة ما يستهلك النص، وثمة منها ما يستهلكه النص فينتج بذلك نصاً على نص، وتلك المسماة بـ «القراءة الابداعية».

٣ ـ ٢

في هذه الاضواء يمكن ان نفهم تقدير الغذامي لفاعلية القراءة في النص المقروء، وهو تقدير نلمحه في غير ما مكان من كتاباته، من ذلك مثلاً قوله ان القراءة «تتضمن تقرير مصير النص»[١١] ومن ذلك ـ أيضاً ـ قوله ان القراءة بدونها» يضيع النص[١٢] وقوله «ان اهمال النص موت

له، وقراءته حياة انبعاث[١٣] وهذه أقاويل يشاكلها قول الغذامي نفسه» والحق انه لا نص بلا قارئ، فالنص وجود عائم، ولولا القارئ لم يكن للنص قيمة، ونص يكتب ويخزن في الادراج هو نص بلا وجود، وكذا أي نص يظل مخطوطاً في مكتبة من المكتبات هو نص لا وجود له. ونص يوضع بين الناس لكن الناس لا يهتمون به هو نص لا وجود له. اذا الاهمية تتجلى في ما يوليه القارئ للنص، بشرط أن يستجيب النص لهذه الاهمية التي يحاول القارئ ان يسبغها عليه، وعندئذ تكون العلاقة بين القارئ والنص مهمة بمقدار اهمية العلاقة بين المنشئ والنص[١٤].

وفي هذه الأضواء ـ أيضاً ـ يمكن أن ندرك الحاح الغذامي على أهمية اعادة قراءة النص، وهو الحاح يجليه قوله «تنوع القراءة مع تنوع ظروفها يساعد على استكشاف بواطن النص واستكناء خفاياه. وهذا التكرار يعيننا على التأكد من سلامة تلقينا للنص ويقودنا الى سلامة الحكم عليه»[١٥] وكذا يمكن أن نفهم الحاح الغذامي على الجانب الثقافي والمعرفي في القراءة، فالنص لا يتم الدخول الصحيح عليه ـ قراءته ـ إلا بفروسية علمية محكمة الأدوات والاجراء فالنص فرس أصيل لا تعطي قيادها إلا لفارس متمرس في علمه وذوقه[١٦] والنص ما دام يشبه الجسد، فلابد أن يكون القلم مبضعاً يلج الى هذا الجسد لتشريحه من أجل سبر كوامنه وكشف ألغازه في سبيل تأسيس حقيقة بنائه الأدبية[١٧]. والقصيدة او النص «غيورة كأشد النساء غيرة وحصانة، فهي لا تسلم قيادها إلا لمن صدق في حبه لها، وأخلص في ذلك وأتاها من أهم أبواب وهو باب اللغة، أو الايقاع او الصورة، مفردة أو مركبة، عندئذ سيجد القصيدة تتفتح أمامه باسطة يديها له. فإن لم يجد مبتغاه بعد طرق هذه الأبواب او أحدها باخلاص ومعرفة، فعندئذ نقول له ان

القصيدة قد اخفقت في أن تبلغ مستوى الجودة»[١٨]. والنص «لا يعطي قيادة بسهولة تلقائية. . . إن كل نص هو بالضرورة شرود. . . ومن هنا فإن النص يتراوح ما بين الكشف والاظهار وبين الشرود. فيظهر منه سطح بسيط ويغور فيه أعماق معقدة. ولهذا فإن الدخول الى النص يحتاج الى مخاتلة النص والتحايل عليه»[١٩] وهذا كله يفسر، كما أتصوره العلاقة التي انعقدت ما بين الغذامي والنص، وهي القراءة وينبئ، كما احسبه، بعمق هذه العلاقة وتنوع ما تستلزمه.

تحددت علاقة الغذامي بالنص ـ إذا ـ من جهة قراءته، وظل ينظر الى القراءة على أنها فعالية خطيرة تمتد لتشمل النص كله، فهي التي تقرر مصيره، وهي التي توجده او لا توجده، وهي التي تنعشه او تفقده نضارته، وكذا فقد ظل ينظر الى القراءة على أنها هي التي تحدد شفرة النص، وهي التي ترده الى سياقه، أضف الى ذلك أن القراءة هي التي تقرأ حاضر النص وتقرأ منه النص الغائب، وهي التي تبحث في النص عن أثره وتتأمل علائق مكوناته، باختصار فإن القراءة الصحيحة هي التي تفكك النص وتنقضه لتعيد بناءه، وباختصار أشد فإن القراءة التي يميل اليها هوى ناقدنا وذوقه هي تلك التي تقوم على أسس نظرية مفتوحة الابعاد وقوية الركائز والجذور.

٣ ـ ٣

قد تتعدد القراءات لدى الغذامي، وقد تختلف هذه القراءات لاختلاف مرجعياتها، وقد يورد من بينها قراءة الشرح او التعليق، وهي القراءة التي تلتزم بظاهر النص ولكنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط، والقراءة الاسقاطية، وهي التي تمر من خلال النص او عبره نحو المؤلف او المجتمع، ومنها القراءة النفسية، والقراءة التاريخية، والقراءة

الاجتماعية للأدب وغيرها، وقد يسوق الغذامي من القراءات القراءة الشاعرية، وهي التي يقول فيها «هي قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفني، والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النصوص. ولذلك فإن القراءة الشعرية تسعى الى كشف ما هو في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر. وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية، وعلى اثراء معطيات اللغة كاكتساب انساني حضاري قديم»[٢٠].

وقد نصادف قراءات اخرى غير هذه القراءات التي يوردها الغذامي، وقد نعد من بين هذه القراءات ماهو ظاهراتي وبنيوي وسيميولوجي وتفكيكي، وهناك من أنماطها ما هو استنتاجي وما هو تأويلي، وثالث هو القراءة التشخيصية، وثمة من ضروب القراءة ما هو افقي وما هو عمودي ومنها ما هو هرمنوتيكي، وقد نعد من بين هذه القراءات القراءة الاستنطاقية، وثمة من القراءات ما لم نذكره[٢١]، وقد يترتب على تعدد القراءات تعدد القراء، فهناك القارئ الضمني والقارئ المثالي والقارئ النموذجي والقارئ الطفيلي والقارئ المضيف والقارئ المختلف وبالجملة فقد اصبح القارئ «مفهوماً نظرياً اكثر منه واقعاً تجريبياً وفعلياً»[٢٢] المهم أن تعدد القراءات يحرك النص ويغنيه، وأن نصاً بلا قراءة يظل مواتا لا حراك فيه، ولقد قال الغذامي ان النص - رياضياً - يساوي عدد القراء، فلو أن قصيدة واحدة قرأها ألف قارئ لكنا أمام الف نص ولسنا امام نص واحد وكل يفهم من النص غير ما فهمه غيره، حتى ان الانسان نفسه في حالة من حالاته يفهم نصاً ما على غير ما يمكن ان يفهمه وهو في حالة اخرى[٢٣]، وقال غيره ان القراءات على تعددها برغم اختلافها في تصورها للقراءة (شروطها وأشكالها) «تتفق

اجمالاً في تصورها للنص الأدبي وبالتالي لوظيفة القارئ/ القراءة فالنص في تقديرها يتسم بالتعدد والتحول الدلاليين، وهو فعلاً كذلك، وهذا قدره إذ لو كان يتضمن في ذاته معنى جاهزاً ونهائياً لما تغيرت دلالته السابقة بتغير قراءاته المتعاقبة في الزمن، رغم ان كلماته وحروفه لا تتغير، ولما اكتسب دلالة جديدة لدى تحوله الى لغات اخرى» (٢٤).

٣ ـ ٤

قد لا تكون هناك حاجة لأتحدث في هذه القراءة او تلك، فأتحدث ـ مثلاً في مرجعيتها ومنهجيتها ومرامها، أو في غير ذلك مما يمكن للقراءة اي قراءة أن تثيره او تطرحه، الذي يعنينا ان نقوله ان لكل قراءة من هذه القراءات اسلوبها، وان لكل منها أسسها النظرية التي تغذيها، وأن لكل منا أن يختار من هذه القراءات ما يميل اليه او يتوافق معه، وأن ما يتخيره الغذامي منها ـ وهذا هو الأهم ـ القراءة الشاعرية.

وسواء أكانت الشاعرية منحى في النص او في قراءته فإنها هي التي تفضي ـ نصاً ـ الى تميز النص من الشعر عن النص من اللاشعر، وهي التي تفضي ـ قراءة ـ الى معرفة اسرار هذا النص واستكشاف عوالمه، وهذا فعل لا يمكن وصفه بالبنيوية لأنه يفتح بنية النص، ويطلقها بالدلالة من خلال توظيف الأثر، كما يسمح ـ عادة ـ بتداخل النصوص، وهو فعل لا يمكن وصفه ـ أيضاً ـ بأنه تفكيكي لأنه لا يسعى الى البحث عن عيوب الخطاب ولا يسعى لتقويضه وهو فعل لا يمكن أن يقال عنه انه سيميولوجي خالص، او انه قريب من السيميولوجية ووثيق الصلة بها، ولكنه ليس اياها، انه فعل او مسلك مفتوح على ذلك كله، مفتوح على كل ما يفيده ويغنيه، وذلك هو المسلك الذي يؤثره الغذامي

ويفضله ويقول في العبارة عنه «ولذا فإني اسمي منهجي بالنصوصية او بالنقد الالسني، واسمي الاجراء بالتشريحية (ولا فرق بين الشاعرية والتشريحية) لأن ما نفعله اجرائياً هو ممارسة تشريح فعلياً من اجل الوصول الى سبر تركيبات النص وأبنيته الداخلية، فمن أخذ بتفسير العملية تفسيراً نصوصياً يقوم على مبدأ تفسير القرآن بالقرآن»[٢٥].

وعلى الرغم مما يقوله الغذامي بصدد التقارب ما بين الشاعرية والتشريحية، وهو تقارب يصل بهما ـ عنده ـ الى حال من الاتحاد، رغم ذلك فإن هذا التقارب لا يبدو للباحث كما قد بدا للغذامي. صحيح أن التشريحية ممارسة عملية لفعل التشريح، وانها بهذا الذي تفعله بالغة الأثر اذ انها تعطي النص حياة جديدة، وصحيح أن النصوصية تدرس نصوصية النص في ضوء تداخلها مع نصوص اخرى لا تعد، وان الألسنية او النصوصية تنفتح بهذا الذي تفعله على الامكانات الألسنية لدن مدارس الألسنية المتعددة، وصحيح أن الشاعرية هي غاية النص بوصفه فاعلية لغوية خاصة مثلما هي غاية التشريحية، كل ذلك صحيح، ولكن الصحيح ـ أيضاً ـ أن في الشاعرية من المكونات ما يتفلت من قبضة الاجراء التشريحي او ينفلت من سطوته، ناهيك عن أن تأثير لغة الشعر، وهو كذلك مكون من مكونات الشاعرية، له من القوة والغلبة بنحو لا يمكن فيه محاصرته بالتشريحية برغم كل ما اوتيت به من امكانات الألسنية، ولعل هذا هو ما حدا ببعض علماء الألسنية الى أن يقترح وضع علم خاص للغة الشعر، ولقد قال الغذامي نفسه «الشاعرية غاية الابداع اللغوي، وهي ايضاً غاية الابداع القرائي. ان الشاعر لانسان يغص بالحيوية، والانفعال، وهو انفعال يبلغ بصاحبه حدا من الحساسية يدفعه الى درجة التصارع الحاد فيما بين عناصره الابداعية التي تتفاعل فيما بينها مما يعمق التداخلات ويعقدها فتأتي

القصيدة محشوة باضطرابات لا حصر لها مما يلغي الموضوعية ويتجاوزها» [٢٦].

ومهما يكن، فإن القراءة التشريحية، او أن شئت فلتقل، القراءة الشاعرية، تبدو أمام الغذامي كأجمل ما قدمه العصر من انجاز أدبي نقدي، فهي تصلح لقراءة كل النصوص، ولا يتمرد عليها أي نص وهي، من ناحية ثانية، ترسم مجالاً تاماً للتركيز على النص، وتفتح، من جهة ثالثة، بابها للدور الابداعي للقارئ فتحفظ للنص، والامر كذلك قيمته الفنية الجمالية المطلقة، وتتحول بالقارئ من مستهلك للنص الى صانع للنص ومنتج له. صحيح ان الغذامي يقارب النص ـ احياناً مقاربات غير تشريحية كما في مقاربته قصيدة «ارادة الحياة» للشابي وكما في مقاربته قصيدة «الخروج» لصلاح عبدالصبور [٢٧]، وصحيح أن الغذامي يجانب بهذا الذي يفعله ما يؤثره، ويخرج بهذا الذي يمارسه عما كان قد أطلقه، المهم أن نتذكر أن المقاربة السيمولوجية وهي التي يقرأ بها الغذامي قصيدة الشابي، قريبة ـ بزعم الغذامي ـ من التشريحية ومتصلة بها وأن القراءة التي تركز على النص، وهي التي يقرأ بها الغذامي قصيدة صلاح عبدالصبور، وأن لم تتطبع بطابع الاتجاه النصوصي، إلا انها لا تتعارض ـ بزعم الغذامي ايضاً معه، والأهم ان هذه المقاربة او مثيلتها، ان وقعت فإنها لا تقع إلا في النادر الفذ مما يعني ضمناً او صراحة اخلاص الغذامي لاختياره ولمنهجه في آن.

٣ ـ ٥

القراءة التشريحية ـ إذا ـ محج الغذامي ومأمه، ولعل أقوى ما يشده اليها أنها لا تفارق النص، وانها تسعى الى مباشرته والتداخل معه، باختصار فإنها تعطي حياة جديدة للنص او فلنقل مع الغذامي ان

كل تشريح للنص هو محاولة استكشاف وجود جديد له، ولذا يكون النص الواحد آلافاً من النصوص ويعطي ما لا حصر له من الدلالات المتفتحة أبداً، وباختصار أشد فإن القراءة التشريحية تسعى الى تشريح النص لا الى نقضه او هدمه ولكن ببنائه، وهذا هدف وأي هدف، وهذا هدف وأنعم به من هدف كما يقول الغذامي [٢٨].

قد تقتضي القراءة التشريحية من القارئ مجموعة من الخطوات، كأن يبدأ بقراءة عامة للنص برمته وهي قراءة استكشافية «تذوقية» مصحوبة برصد الملاحظات، وكأن يعقب هذه القراءة قراءة تذوقية «نقدية» مصحوبة هي الاخرى برصد الملاحظات مع محاولة استنباط ما يعرف بـ«صوتيمات» النص أي نواه الاساسية، وكأن يلي هذه القراءة قراءة نقدية اخرى تعمد الى فحص نماذج النص او صوتيماته بعرضها على السياق الذي تنتمي اليه وهو مجموع ما كتبه المبدع، ثم وهذه هي الخطوة الرابعة دراسة نماذج النص على انها وحدات كلية في ضوء المعطيات النقد التشريحي وكأن تأتي الكتابة بعد ذلك كله، وهي اعادة البناء وفيها تحقق القراءة التشريحية مبتغاها، وذلك كله هو ما قام به الغذامي في قراءته، وهو ـ عنده ـ «افضل وسيلة للحكم على التذوق الجمالي كي نبتعد عن الانطباعية الساذجة، ونبعد أنفسنا عن الوقوع في حبائلها، وهذا له مبرراته النقدية مثلما أن له مبررات اخلاقية ايضاً اذ اننا مطالبون بأن نكون موضوعيين في مواقفنا من النص الذي أسلم نفسه لنا، وما دمنا قد ابحنا لأنفسنا الولوج الى عالم الكاتب كمشاركين له في صناعة النص وتفسيره، فليس أقل من أن نسعى الى امتحان وسائل حكمنا بأن نخضعها هي نفسها للفحص والتمحيص، وذلك بمراجعتها في ضوء تعدد القراءة واختبار نتائجها» [٢٩].

وقد تقتضي القراءة التشريحية من القارئ أن يكون على وعي بالمفهومات التي تمكنه من مواجهة النص مثل الصوتيم والعلاقة واعتباطية الاشارة والاختلاف والأثر والنصوص المتداخلة والسياق والشفرة والشاعرية[٣٠]. فهذه كلها مفهومات نظرية بالغة القيمة في رفد القارئ بما يمكنه من مواجهة النص، وهي بلغة الغذامي وتشبيهه مواجهته كمواجهة الفارس للحصان الأصيل فيمتطي صهوته لا لينام على سنامه ولكن لينطلقا معنا كالسهم صارماً وحادا يسبحان في مضمارهم الفسيح وهو مضمار السياق الأدبي، وهو فاعلية يشترك فيها الفارس والحصان (القارئ والنص)[٣١].

ملاك الأمر أن القراءة التشريحية قراءة حرة، ولكنها نظامية وجادة، ذلك ما يقوله الغذامي ويورد أن هذه القراءة فيها يتوحد القديم الموروث وكل معطياته مع الجديد المبتكر وكل موحياته من خلال مفهوم (السياق) حيث يكون التحول. من هذه الزاوية يمكن أن نفهم الحاح الغذامي على ضرورة استرفاد القارئ بكل ما من شأنه ان يعينه على مواجهة النص، ونفهم الحاحه على ضرورة انتفاع القارئ بكل ما هو متاح له لتتسنى له قراءة النص. وما يسترفده القارئ ـ هنا ـ متعدد ومتنوع، ببدء انه ينطوي كل تحت بابه الجانب الابستمولوجي ام المعرفي للقارئ، وهو الجانب الذي يشكل ما نسميه ثقافة القارئ، وبهذه الثقافة يتفاوت القراء في مستوياتهم كما القراءات ذاتها، فتجد منهم من يقعد بالنص وتجد منهم من يحلق بالنص في الآفاق، ولقد قيل «ان في قوة كل قارئ ان يحلق مع النص، انما الفرق بين قارئ وقارئ في قوة الجناحين، وقوة الجناحين من كثرة الطيران وبعد المسافات»[٣٢]. وقال الغذامي نفسه أن القارئ الصحيح «ليس مجرد متلق، ولكنه يمثل حصيلة ثقافية واجتماعية ونفسية تتلاقى مع كاتب هو مثلها في مزاج

تكوينه الحضاري الشمولي، والنص هو المتلقي لهاتين الثقافتين»(٣٣).

٣ ـ ٦

على أي، فإن النص وقراءته هما الهاجس الذي ظل يشغل الغذامي ويؤرقه، وذلك أمر منطقي، فالأدب كله نص وقارئ. وعلى هذا الأساس يمكن أن نقدر موقعهما من مشروعه الثقافي كله، فهما منه في منزلة الواسطة من العقد(٣٤). واذا كان النص في مجمل ما قد قاله وفي تفاصيله لا شأن له إلا بقراءته، فقد شاء الغذامي أن يكون للنص ذلك القارئ الذي يمده بكل أسباب الحياة أو بتعبير آخر لقد وجد في نفسه صورة لذلك القارئ الذي يمكن له أن يقرأ النص فينفخ فيه بقراءته له سر وجوده. أن القصيدة او النص لشجرة تنمو فالبذرة والنواة ـ والقول للغذامي ـ هي الكلمة والجملة هي الفسيل والتراب هو التراث والثمرة هي الأثر أي الدلالة الضمنية للنص، والماء يسقي الأشجار ليبقيها حية ونامية وهو القارئ بالنسبة للنص، فبه يبقى النص نابضاً بالحياة فإذا ما انقطع انقطعت الحياة الى أن يقيض الله له قارئاً يعيد اليه رمقه فينبض بالحياة من جديد(٣٥).

لقد شاء الغذامي أن يكون قارئاً للنص فتحددت علاقته به في ضوء مشيئته، وتولد جراء معاشرته للنص وعشقه له ما يمكن ان نسميه «تجربة الغذامي القرائية»، وقوام التجربة، كما أتصورها، أنها تنظر الى النص على انه المنطلق واليه المآب، وكذا فإنها تنظر الى النص على ان فضاءه رحيب وغوره عميق، وأن الكلمة فيه موحية لا منبئة، وأن أثره في سحره، اضف الى ذلك أن النص في عيون هذه التجربة بمنزلة الجسد الذي يؤدي كل عضو فيه ما قد تهيأت له تأديته، وأن قراءة النص في ما تذهب اليه هذه التجربة ينبغي ان تتم بلغة النص لا بلغة مغايرة

للغته، أو كما يقول الغذامي في ما قلته او في انحاء منه فأنا حينما اقرأ قصيدة. . . لست عبدالله الغذامي الرجل العادي، ولكنني عبدالله آخر انسلخ من نفسه مثلما تنسلخ الحية من جلدها، وذلك مع القصيدة ومن أجلها وبمفعولها، وهذا ليس خضوعاً من القارئ او سقوطاً في سلطان الشاعر او القصيدة، وانما هو كالجري مع النص السابق بنفس سرعته حتى اذا ما تعانق القارئ مع القصيدة تم لهما الانعتاق الكامل من سلطان الكاتب، ويتسنى للقارئ حينئذ البدء في تشكيل النص بين يديه بعد أن أمتلك ناصية القصيدة[٣٦].

٣ ـ ٧

إن القراءة، أي قراءة لا مفر لها من أن تستند الى منهجية ما، وإلا أعوج طريقها وتداخلت نتائجها ففقدت، والأمر كذلك، فاعليتها، ذلك ما يذهب اليه الغذامي، وذلك هو الذي أمدته به تجربته يوماً بعد يوم، وذلك ما تؤيده الدراسات الأدبية والنقدية باستمرار. والحق ان المنهج في سائر المعارف والعلوم والفنون أمر ضروري، إذ تتوقف على صحته ودقته، واستقامته وسلامته، صحة ما يؤول اليه، وبخلاف ذلك كان لا يكون ثمة منهج ـ اصلاً ـ او كأن يزوغ المنهج عن جادته، عندئذ بالضبط تعم الفوضى ويسود الاضطراب ويختلف غث النتائج بسليمها.

المنهج ـ إذاً ـ أس القراءة الحصيفة والصحيحة واساسها، فهو الذي يوجه مسارها ويضبط خطوها ويحدد وقعها، وهو الذي يغريك بقراءة النص او يصدك عن قراءته، وكذا فإن المنهج هو الذي يمكنك من أن تستشرف آفاق النص وتجلو عوالمه، وتأسيساً على هذا كله فقد قيل ان القراءة إما ان تكون منهجية وإما أن لا تكون(٣٧)، وقيل إن تقدم

المنهجية ضرورة لازمة لأي قراءة أو دراسة رصينة للنص الشعري بل هي شرطها الحيوي الأول[٣٨]، وقيل ان أي مقاربة أو قراءة لا منهجية للنص لا يمكن أن تشكل مرجعاً موثوقاً في معرفته وفهمه، وهي ان صدف وأصابت في بعض اطلاقاتها أحكام سليمة في جوانب تفصيلية في النص، تأتي غالباً بتحريفات وتشويهات عديدة له[٣٩].

قد يقول الغذامي ان هناك ثلاثة أشياء لابد من التمييز بينها كخطوة أولى لامتحان وسائل الاستقراء النصوصي لعالم اللغة، وهي الموضوع والذات والمنهج، وان أول خطوات التميز تأتي بإقامة المنهج كحاجز معرفي بين الذات والموضوع يحول دون استلاب الذات الموضوع عن طريق «الادراك النفعي» الذي يتحرك ضمن علاقة بين الشيء والذات تأخذ منها الذات الدور الرئيس بناء على فهمها الخاطئ «الواقع» مما يجعلها تحيله إلى شيء معطى، ويفضي ذلك بنا إلى فهم الموضوع فهما نفعيا يحيله إلى الخارج المتقرر قبله، وهذا فهم يتعارض مع منجزات العلم المعاصر لأن الواقع في هذا العلم هو الواقع المبني لا الواقع المعطى مما يعني ان الموضوع لا يتقرر من خارجه، وإنما ينبثق من الداخل. والطريق إلى سبر هذا المعطى بالجديد هو المنهج المستقل عن الذات.

وقد يقول الغذامي ـ أيضاً ـ ان المنهج هو رديف «الآلة» في العلم المعاصر الذي به لم تعد الآلة تدقق ادراكنا للواقع فحسب بل اصبحت تجعلنا ندرك هذا الواقع الذي لا يمكن ادراكه دونها وبما أن العلم المعاصر قد أصبح علماً آلياً فإن الدرس الإنساني يجب أن يكون علماً آلياً، اي منهجياً «ابستمولوجيا» لكي يتمكن من التموضع المعرفي الذي يضمن له استقلال البحث عن نوازع الذات، ونفعية مدركاتها. وقد يوضح

الغذامي طبيعة العلاقة بين الذات والمنهج والموضوع.

فالموضوع هو الواقع المبنى كناتج للعملية، وليس هو الواقع المعطى، أما الذات فهي تلك المالكة للآلة، والمالكة للقدرة على أعمال هذه الآلة، وليست مجرد الذات الراغبة، وامتلاك الذات للآلة مع القدرة الاجرائية عليها ترفع الذات عن مواضعات الظرف وحدود الغاية الشخصية. أما الآلة فهي المنهج الذي يكون من خصائصه أنه قادر عن الاستقلال عن الظرف وتجاوز ملابسات بينة المنشأ، مما يعني أن لا علاقة للمنهج بظروف نشأته، فهذه واقع معطى وليست واقعاً مبنياً، ولقد أفادنا العلم المعاصر أن الواقع لم يعد هو المعطى، مما يبطل قدرة الواقع القديم على السيطرة على المنهج، طالما ان المنهج مهيأ للتموضع المعرفي، كأداة اجرائية ومنظور معرفي ينساق مع «الذات العالمة» من أجل «إقامة الملاحظة ذاتها» التي تمثل ـ عند الغذامي ـ الموضوع، وينتهي بذلك دور الذات الخاصة على مستوى المنهج وتحل الذات العالمة مع الآلة لتأسيس الواقع الجديد. وقد يؤسس الغذامي بناء على ما تقدم قوله ان المنهج له أهمية بالغة يتقرر بها مصير النتائج المتوخاة من البحث وبمقدار ما يتصف المنهج بالعلمية فإن النتائج تكون علمية أيضاً[٤٠]

لقد حرصت على أن أنقل كلام الغذامي على طوله، وأن أقارب بكلامي كلامه لأمور، منها ان ما تخيرته من كلامه يمثل منه جوامع، وان ما اخترته منه يكاد يكون أبلغه في الدلالة على مفهوم المنهج وعلى أهميته ووظيفته، اضف إلى ذلك ان هذا الذي استحضرته من كلامه يمكن أن يعد المنطلق النظري الذي ظل الغذامي يتحرك من خلاله أو بواسطته في تأسيس مشروعه الثقافي بعامة وفي قراءاته النصوص الشعرية بخاصة، ناهيك عن ان الإلحاح على المنهج ـ بهذا الفهم ـ

والإخلاص له أو التقيد به يعطي الدراسة الأدبية أو القراءة النقدية بعداً معرفياً هو في قوة بعدها الجمالي وقيمتها الفنية.

ولست أدفع أن الاهتمام بالمنهج والإلحاح على ضرورته قديم يضرب في فترة مبكرة من تاريخنا الأدبي والنقدي، وان الاهتمام به يسري في كثير من الدراسات الأدبية والنقدية أو في الدراسات المعنية بها أو في كثير من غير هذه الدراسات، وان هذا الاهتمام يتجلى ربما في أوضح صورة له في اتخاذ بعضها كلمات مثل «المنهج» أو «المناهج» أو «منهاج» عنوانات لها. ولا أدفع - أيضاً - ان هذا الاهتمام يتجلى إما في المحاولات التي تسعى إلى تحديد مفهوم المنهج وضبطه، وإما إلى الكشف عن الجانب الوظيفي له، والحديث في أنماطه وضروبه، كل ذلك لا أدفعه، ولكن الذي لا أدفعه - كذلك - ان تناول المنهج بهذا الفهم وبهذا القدر من الوضوح والدقة والتماسك أمر يفرض علينا متابعته بنحو أزيد، وذلك ما سنفعله.

علمية المنهج في مقاربة النص الشعري أو قراءاته هي ما يسعى إليه الغذامي. ولما كان من صفات العلمية التي أفرزتها معطيات عصرنا الراهن هي «النسبية» في مقابل «الاطلاق» و«الديناميكية» في مقابل «الجمود» والاستنباط» في مقابل «الاسقاط» و«الوصفية» في مقابل «المعيارية».. فقد كان من المنطقي أن يختبر الغذامي من خلال هذه الصفات علمية المنهج بوصفه أداة اجرائية ومنظوراً معرفياً، وذلك هو الذي فعله.

قد يتوقف الغذامي عند هذه الصفات الأربعة صفة صفة، فيفرض ذلك عليه أن يقارب مفهومات خمسة ظلت وراء اختياره لمنهجه الألسني، وهي الصوتيم/ والعلاقة/ والإشارة الحرة / والأثر/

وتداخل النصوص، وقد يفضي به ذلك إلى نتيجة مؤداها ان هذه المفهومات تحقق الصفات العلمية التي جعلها شرطاً لوصف المنهج العصري الذي يضمن النتائج العلمية ببعدها المعرفي النسبي المفتوح، أو كما يقول الغذامي في معرض حديثه عن المفهومات الخمسة «انها مفهومات تحقق «نسبية القيمة»، من خلال وظيفة العلاقة، وتحقق «ديناميكية» الأشياء من خلال تحولات الأثر، كما انها تؤسس لنا منهجاً استنباطياً، لأنه منظور يتحرك معرفياً كأداة متحررة من سيطرة المنظور السابق مما يجعل نتائجه نتائج وصفية كفعل قرائي منظور، وهذا يحقق لنا صفات «العلمية» الأربعة التي جعلناها أساساً لوصف المنهج العصري الضامن للنتائج العلمية ذات البعد المعرفي النسبي المفتوح. وهذا يجعل منهجنا «الألسني» ضرورة معرفية يحتمها احساسنا بالحاجة للموضوعية والعلمية في الحكم على الأشياء، وفي تحرير منظورنا من سيطرة الذاتية والظرفية. وما صورة التعامل مع النص إلا مثال على التعامل مع كل مواقف الحياة والحضارة[٤١].

في مقطع من القول فإن المنهجية في قراءة النص حاجة ماسة، وأشد منها ان يكون المنهج علمياً، إذ انه يضمن بهذا علمية النتائج، وهذه النتائج لا تتحقق إلا بالبعد عن الذات والظرف على السواء. صحيح ان المنهجية تتبدى في منهج من مناهج قراءة النص، وصحيح ان علمية المنهج تتباين من منهج إلى آخر وصحيح ان من بين هذه المناهج ما ينصب على النص من خارجه، وان منها ما ينصب على النص من باطنه، وان ثمة منها ما يحاول ان يجمع ما بين النصوص ما يتفتح على غير ما منهج، وان تعدد المناهج في قراءة النص الواحد علامة من علامات خصوبته، أما النص الذي لا يقبل من المناهج إلا منهجاً واحداً ولا من القراءة إلا قراءة واحدة فإنه النص الذي لا يجد له

مدخلاً إلى النص الجيد، وصحيح - أيضاً - ان من المناهج ما يقرأ النص بلغته لا بلغة سواه، وان منها ما ينبثق من طبيعة النص لا من طبيعة غير نصية كل ذلك صحيح ولكن الصحيح كذلك ان المنهج الذي يتقدم على غيره من المناهج - عند الغذامي - المنهج التشريحي، فهذا المنهج أكثر المناهج علمية، وهو أشدها قرباً إلى نصوصية النص، ناهيك عن أنه منهج يصلح لقراءة النص، أي نص، وانه منهج يفتح باب الابداع للقارئ على مصاريعه، يقول الغذامي في الحديث عن هذا المنهج «ان كانت شروط العلمية تتضمن كون المنهج وصفيا، فهذا معناه ان الوصفية قيمة أساسية فيه لا يمكن التخلي عنها، وإلا فقد مشروعيته العلمية. ولهذا فإن المنهج الصحيح - علمياً - لابد أن يكون متمخضاً عن موضوعه مثل ما هو أداة لاستكشاف ذلك الموضوع وهذا لا يتوفر - أدبياً - إلا بواسطة التموضع النصوصي، أي ان يكون المنهج ذاته نصوصياً، ومن ثم فهو من جنس الموضوع ومن مادته وبالتالي فهو تفاعل معرفي مع النص يتطور المنهج به من خلال تركيبة معرفية تقتضي نقد الأداة مع نقض الموضوع. وهذا هو ما يجعل النقد الألسني دائب التطور، ومنفتح التحرك، بدءاً من الأسلوبية فالبنيوية والسيمولوجية ثم التشريحية»[٤٢].

(٤)

٤ - ١

يمكن أن أقول بعد كل ما قدمته ان علاقة الغذامي بالنص قد تحددت في تلقيه أو قراءاته له، وظل يصدر في علاقته به عن نظرة له قوامها ان النص فعالية لغوية، وكذلك قراءته. وان النص هو في حقيقته عدد هائل من النصوص، وان الكلمة فيه تحيل إلى عدد لا حصر

له من الكلمات الأمر الذي يلزم أن تكون قراءته في حجمه ويفرض عليه أن تكون في وزنه. وهذا أمر ليس بالهين ولا هو بالسهل، وعليه فقد كان من المنطقي أن تتفاوت قراءاته فترجح كفة بعضها على الأخرى.

وكذا فقد تصور الغذامي ان علاقة النص بقارئه علاقة وجود، إذ لولا القارئ لما كتب النص ولولا القارئ لما كان هناك من نص. وعلى هذا الأساس يمكن أن نفهم مسعى الغذامي للتمييز ما بين النص الجيد والنص الذي لا مدخل له للجيد من النصوص، وأن نفهم ـ أيضاً ـ الحاحه على الجانب «الابستمولوجي» الذي لولاه لما كان باستطاعة القارئ أن يواجه النص وهو الحاح نلمحه في حديث الغذامي الذي يقول فيه عن النص وقراءاته معاً أن القارئ له الحق كل الحق في أن يتناول النص لا على أنه نتاج لفرد معين، ولكن على انه نتاج من موروث فني ممتد زمنياً وحضارياً في مجال يتسع ليشمل كل قارئ يتقادم مع النص في أي مكان وفي أي زمان. والنص بعد ليس سوى إشارات تثير في الذهن اشارات أخرى. ويأتي القارئ ليفسرهذه الاشارات ويعقد لها الدلالات الضمنية التي تمنح النص حياته وخلوده[٤٣].

٤ ـ ٢

وما دامت العلاقة ما بين النص وقراءاته علاقة وجود، ومادامت القراءة هي التي تقرر مصير النص فقد كان من المنطقي أن يحدد الغذامي أي نوع من القراءة يستطيع تحقيق ذلك بقدر من الكفاءة يمكنه من الحكم الصائب، ولقد فعل فوجد ان قراءة النص متنوعة وعديدة، وأن النص يثري بتنوع قراءاته وتعددها، ولكن واحدة من هذه القراءات هي التي

تستطيع ـ أكثر من غيرها ـ أن تواجه النص باقتدار، انها القراءة الشاعرية أو التشريحية، ولا فرق بينهما طالما ان الشاعرية تقوم بدور (تشريحي) للغة تبرز من خلاله كوامن هذه اللغة ويتولد من رحمها جنين المعنى الإنساني المطلق[٤٤].

وهناك ما يبرر به الغذامي اختياره، فهذه القراءة تتعامل مع النص على انه محور النظر، وتنظر إليه على أن لا شيء خارجه، وهذه القراءة تهتم بما في باطن النص اهتمامها بظاهرة، وتستخرج من جوفه بناه السيميولوجية المختفية فيه، وهذه القراءة تنظر إلى النص على انه يماثل الجسد وأفضل مسلك لمعرفة الجسد هو تشريحه، وهذا التشريح ليس تفتيتاً يؤدي إلى قتله، ولكنه تفكيك مرحلي يهدف إلى سبر النص واستكشافه ثم إعادة بنائه مرة أخرى، أو قل بتعبير آخر إن غرض هذه القراءة تشريح النص أو تفكيكه لا لنقضه أو هدمه ولكن لإعادة تركيبه من جديد. وبالجملة فإن في هذه القراءة من المزايا والقيم ما لا يتوافر في غيرها من القراءات، فهذه القراءة، عدا عما ذكرت، هي الأقرب إلى النص، وهي قراءة لا يتمرد عليها نص، ناهيك عن انها تفتح بابها للدور الابداعي للقارئ كما سبق ان قلت.

وثمة قيمة مضافة في هذه القراءة خاصة تتجلى فيما تستند إليه من منهجية علمية تبعدها عن الذات والظرف، فتضمن لها موضوعية التناول وصحة النتائج. باختصار فإن هذه القراءة من أقرب القراءات إلى النص إن لم تكن أقربها على الاطلاق، وبايجاز أشد فإن مرد القرب أو مرجعه هو منهجها النصوصي الذي يتمخض عن موضوع النص ويسعى لاستكشاف ذلك الموضوع.

٤ ـ ٣

وإذا أردت ان أعطف آخر الكلام على أوله قلت: لقد تحددت علاقة الغذامي للنص بوصفه قارئاً له، وظل يتحرك من اقتناعه بأمرين: الأول، ان النص تشكل لغوي انحرفت فيه اللغة عما وضعت له أو عما تعارف الناس عليه لتستخدم فيه استخداماً متميزاً تميز الأدب عن اللاأدب، والثاني، ان خير وسيلة لقراءة النص الانطلاق من مصدره اللغوي من حيث هو مقولة لغوية تتشكل عبر نظام الاتصال اللغوي البشري.

من هذه الزاوية يمكن أن نفهم اختيار الغذامي للقراءة التشريحية بمنهجها العلمي المنظم الذي أمدته به مدارس النقد الألسني بدءاً بالأسلوبية وانتهاءً بالتشريحية. ولكن علينا أن نلاحظ أن هذه القراءة المنتقاة برغم كل ما يتوافر لها من شروط العلمية إلا انها يمكن أن تتعرض للمؤاخذة والقصور، فهذه القراءة تتغافل ـ مثلاً ـ عن اختلاف النصوص بعضها عن بعض مما يترتب عليه اختلافها في تقبلها لهذه القراءة أو رفضها تلك، وهذه القراءة تركز ـ مثلاً ـ على الجوانب المادية في النص أو تركز ـ بعبارة أخرى ـ على الجهد الواعي المبذول في النص، وتتجاهل الجوانب اللاواعية فيه، وهي جوانب لا يمكن تجاهلها أو التغافل عنها. اضف إلى ذلك فإن المنهج الواحد مهما علت قيمته ومهما طالت قامته فإنه ينظر إلى النص من زاوية واحدة فيتعذر عليه أن يحيط بالنص من كل زاوية وجهة، ولقد قيل ان المنهج الواحد «مهما بلغت فاعليته يبقى دون التمكن من الاستحواذ على أوجه الابداع المختلفة أو مستوياته المتعددة في النص المعالج»(٤٥) ولعل ما نقوله هنا هو نفسه الذي كان وراء قول الغذامي ان «كل قراءة تشريحية هي نفسها مفتوحة

للتشريح . . . ولا يمكن لأي قراءة أن تكون نهائية . . . ولكنها مادة جديدة للمشرحة»[٤٦] .

٤ ـ ٤

وما يطرحه الغذامي في تصوره لقراءة النص عن النحو الذي قدمته هو الذي يضعه في مواجهة النص ، أو هو الذي يدخل منه إلى قراءة النص . وإذا ما اقتضى الأمر أن يشفع هذا بمقدمة نظرية ـ تختلف باختلاف النصوص المقروءة ـ تضيء جوانب النص وتساعد على تحقيق غرض القراءة بشكل أزيد ، فعل ، فتتناغم النظرية ـ عنده ـ مع التطبيق ، فيكتسب علمه من هذه الجهة قيمة أخرى مضافة ، ولقد أدرك الغذامي نفسه قيمة صنيعه وأهميته ، فقال عنه «انه صنيع يوحد بين (فعل القول) و(فعل الفعل) ، بمعنى تحويل المبدأ النظري إلى مسلك فعال ، ليكون العمل تطبيقاً للنظرية مثلما هي تنظير للممارسة ، ومن هنا يكون فعلنا تصديقاً لقولنا وهذا ـ في زعمي ـ هو ما يحتاجه الإنسان العربي اليوم ليكون صادقاً في تصوراته ومسلكه ، وليكون قولنا دليلاً على فعلنا . ولعل المحاولة الثقافية بادئة بالنقد الأدبي تكون مثالاً لربط النظرية بالتطبيق والقول بالفعل»[٤٧] .

لقد سعى الغذامي ـ بإخلاص ـ إلى أن يقدم تصوره لقراءة النص في اطار من الترابط والتماسك وعمل باقتدار على أن يجمع في تصوره ما بين النظرية والتطبيق فاجتمع له بذلك صدق القول والفعل ، فكان ان كان له ما أسميته «تجربة الغذامي القرائية» وهي تجربة يبدو الغذامي فيها قارئاً رفيقاً بالنص حانياً عليه ، فلا نملك ، والأمر كذلك ، إلا أن نقدر مسعاه ونعجب بتجربته بصرف النظر عن اتفاقنا ، أو اختلافنا ، معه .

هوامش البحث

(١) عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير: ٥٤.

(٢) المرجع نفسه: ١٤.

(٣) المرجع نفسه: ٢٨٩.

(٤) المرجع نفسه: ١٢٠.

(٥) عبدالله الغذامي: ثقافة الأسئلة: ١٦٠

(٦) عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير: ٩٠

(٧) المرجع نفسه: ٩٠

(٨) المرجع نفسه: ٦٠ وراجع للاستزادة عن مفهوم النص «الموقف من الحداثة ومسائل أخرى: ٨٤، ٨٧ و«الصوت القديم الجديد: ٥ ـ ٦ (من المقدمة).

(٩) عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير: ٥٣.

(١٠) عبدالله الغذامي: تشريح النص: ٧٩.

(١١) عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير: ٧٥.

(١٢) المرجع نفسه: ٨١.

(١٣) عبدالله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف: ١٦٥.

(١٤) عبدالله الغذامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى: ٧٢.

(١٥) عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير: ٨٨.

(١٦) عبدالله الغذامي: ثقافة الأسئلة: ١٢٥.

(١٧) عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير: ٨٦.

(١٨) عبدالله الغذامي: تشريح النص: ١١٩.

(١٩) عبدالله الغذامي: القصيدة والنص المضاد: ١٢٣ ـ ١٢٤.

(٢٠) عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير: ٧٦ وقارن بما في: ١٣٠.

(٢١) قاسم المومني: في قراءة النص: ٣٢، وراجع مراجعه.

(٢٢) عبدالله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف: ١٤٨، وراجع الصفحات: ١٠٣، ١٤٨ ـ ١٥٢.

(٢٣) عبدالله الغذامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى: ٧٢ ـ ٧٣.

(٤٢) المرجع نفسه: ٨٢.

(٤٣) عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير: ١٤٨.

(٤٤) المرجع نفسه: ١١٠.

(٤٥) سامي سويدان: في النص الشعري العربي ـ مقارنات منهجية: ٢١.

(٤٦) عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير: ٥٧.

(٤٧) عبدالله الغذامي: تشريح النص: ٦.

مراجع البحث

* سامي سويدان: في النص الشعري العربي ـ مقارنات منهجية، دار الآداب، بيروت الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.
* شكري عياد: دائرة الابداع ـ مقدمة في أصول النقد، دار الياس العصرية، القاهرة (د.ت).
* عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م.
* عبدالله الغذامي: تشريح النص ـ مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٧م.
* عبدالله الغذامي: الصوت القديم الجديد ـ دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.
* عبدالله الغذامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، مطابع دار البلاد، جدة، الطبعة الأولى ١٣٠٧هـ/ ١٩٨٧م.
* عبدالله الغذامي: ثقافة الأسئلة ـ مقالات في النظرية والتطبيق، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م.
* عبدالله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.
* عبدالله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.
* قاسم المومني: في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ عمان الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

قراءة النص التراثي في كتاب الخطيئة والتكفير

محمد صالح الشنطي

مدخل

النص التراثي ذو أهمية بالغة في الحركة النقدية الحديثة، بل في الحركة الفكرية العربية المعاصرة بعامة، وقد اختلفت مناهج قراءته باختلاف المواقع الفلسفية والايديولوجية للكتّاب[١]، وقد عرف الدكتور الغذامي باهتمامه المتميز بالنص التراثي في محاولاته التأصيلية المستمرة للمناهج النقدية الحديثة، وكان كتابه «الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية الى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر»[٢] كواحد من أهم الكتب التي أسست للحركة النقدية الحديثة في المملكة العربية السعودية، فكان صدوره عام (١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م) مثار جدل بين النقاد والمفكرين ولفترة ليست بالقصيرة، تباينت خلالها المواقف، وعلى الرغم من أن الناقد كان يسعى باستمرار لتأصيل المناهج النقدية الجديدة التي اصطنعها في دراساته وأبحاثه في تراثنا القديم فإن ذلك لم يشفع

له، وقد صدر العديد من الكتب بعده للمؤلف فكان يحيل إليه باستمرار، إذ اعتبره قاعدة مرجعية، من هنا كان سعيي لاستقراء منهجه في قراءة النص التراثي الذي اتكأ عليه، لذا سعيت إلى احصاء المواقع التي ورد فيها النص وتصنيفها موضوعياً وزمنياً خصوصاً فيما يختص بالنص الشعري الذي استدعاه، وكذلك تصنيف القضايا التي استنطقها حولها، ومنهجه في قراءتها، وذلك من أجل اعادة تأمل رؤيته لهذا النص، ولم أشأ أن أتتبع النصوص التراثية في مجمل إنتاجه، وذلك لضخامة هذا الإنتاج، وتعدد المواقع التي استدعى فيها هذه النصوص، وصعوبة التتبع الدقيق لها في الفترة الزمنية المحدودة التي شُرع فيها بإعداد هذا البحث، ولأن قراءة الناقد للتراث في كتابه هذا إنما تؤسس لمناهجه في التعامل مع التراث بعامة، لاسيما وأن الكاتب تراثي الثقافة بالاضافة الى ثقافته الغربية الواسعة، وقراءتي لقراءته تسلك منهجاً محايداً يقوم على الاستقراء والاستكشاف والحوار مع الكاتب ونصوصه، وقد حرصت على أن أبقى معه داخل النص مادام ذلك ممكناً ومشروعاً، وهي ليست قراءة نقضية منحازة، ولا متحيزة، بل تسعى الى استجلاء الحقيقة واستكشافها.

وبداية لابد أن أشير الى أن أي دراسة علمية لابد أن تتكئ على توضيح المفاهيم الواردة في العنوان منعاً للبس وضبطاً للمفاهيم: فالقراءة تعني ـ ببساطة ـ التوفر على النص بوصفه حقلاً مفتوحاً للممارسة النقدية، من هنا يحمل هذا المفهوم معنى التعددية في المنظومة والواحدية في موضوع القراءة وهو النص الأدبي، وإذا كانت قراءة الإبداع فسيحة الأفق تتعامل مع منطق الإشارة الحرة للدال فإن قراءة النقد أكثر تحديداً، لأنها تتعامل مع النص الذي عيّن زاوية منهجية

بعينها للقراءة، ولأن المبدع في خطابه منفتح على عوالم منفسحة وغير محدودة أيضاً، أما خطاب ناقد النقد فهو منغلق على العوالم الكامنة المحدودة في النص النقدي، من هنا كان الخطاب الإبداعي منفتحاً، وفضاء النقد الذي يتعامل معه كذلك، أما ناقد النقد فهو أضيق نسبياً في مساحته القرائية.

وإذا كان ثمة مناهج عديدة لقراءة النص الإبداعي فإن قراءة النقد تختلف باختلاف الخلفية النقدية التي ينطلق منها قارئ النص، فقد تكون الفلسفة النقدية ثابتة ومطلقة تنعكس بجلاء على التحليل فيصبح النص مجرد شاهد مرتهن الى تلك الفلسفة، من هنا يكون انتفاء النص وليّ عنقه لمجرد التدليل على نتيجة موجودة سلفاً، وقراءة النص استنطاق له دون موقف مسبق بتحليل الخطاب ومساءلته عن البداهات التي ينبني عليها ويسكت عنها والاشتغال عليه بغية العلم به، فالمهم في قراءة النص كيفية تشكل الخطاب وآلياته، واستراتيجياته في توظيف الدلالة[٣]، والخطاب النقدي ليس خطاباً برهانياً محضة بل هو خطاب أدبي في الدرجة الأولى، وهو ميدان معرفي، وحقل فكري يجمع بين النظر والتطبيق، لذا فإن قراءته تبدو متعددة الآفاق كثيرة المداخل عصية على الحصر القاطع، وإذا كانت الدائرتان الرئيستان اللتان تدور فيهما القراءة تتمثلان في «الانفتاح» و«التحديد» فإننا نجد أنفسنا أمام إشكالية تتمثل في التنقل بين الدائرتين وفقاً للذريعة التي يصطنعها الكاتب في حركته ضمن هاتين الدائرتين.

إن قراءة الخطاب النقدي التراثي على وجه الخصوص تنطلق من إرث متراكم منذ بداية عصر النهضة، فقد تعددت مناهجه وتشعبت

مسالكه، وعلى قارئه أن يتلمّس طريقه بين هذه الشعاب ووسط هذا الركام.

والنص خطاب تم الاعتراف به وتكريسه، وأصبح ذا مرجعية يعتد بها، والنص استخلاص للطاقة الإبداعية في بعده الأول، فهو ذو أهمية خاصة، لذا فهو يكتسب شرعية وجوده من هذا البعد ومن بعد آخر هو التوثيق، ذلك أن الجهد الإبداعي سواء فيما يتعلق بالنص الأدبي أو البعد الفكري يقتضي نسبته الى صاحبه وإسناده إليه وتوثيقه، أما البعد الثالث فيتمثل في الكشف والإبانة، فالنص كشف عن رؤية المبدع وإبانه عن تميزه(٤).

غير أن النص في الخطاب النقدي الحديث يتجاوز ما ذكرناه إلى إشارات مهمة تساعدنا في دراستنا هذه، لأن النص في المفهوم الشائع لابد أن يكون ذا طول مناسب من حيث الكم، في حين أن المحدثين يرون أن النص غير محدد، فقد يتمثل في جملة أو فقرة تؤدي غاية الرسالة التي تحملها، بل يمكن أن يكون إشارة أو حركة طبيعية كما يذهب إلى ذلك السيميائيون(٥).

والنص الذي نقصده في هذه الدراسة، هو ما تم اقتباسه سواء كان شعراً أو نثراً وتحليله من وجهة نظر الناقد، بغض النظر عن مساحة هذا النص، ومن الواضح أننا نقصد بالنص التراثي ما كان منسوباً إلى مرحلة تاريخية بعينها تسبق زمنياً ما عرف بعصر النهضة الذي اختلف على تحديد بداياته، ولكن هذا الاختلاف ظل في نطاق محدود، ويمكن اعتبار حملة نابليون على مصر نقطة على محيط أو منحنى نصف دائري تتقارب محطّاته زمنياً بداية له.

والنص التراثي الذي تمت مقاربته في كتاب الخطيئة والتكفير للدكتور عبدالله الغذامي مقتطع ـ في الأغلب الأعم ـ من سياق نصي أطول منه، وقد لا يتجاوز بيتاً من الشعر أو فقرة من النثر أو بضعة سطور، وربما يصل الى مجرد إشارة، ومع هذا فنحن نتعامل معه وفقاً للمفهوم الذي أشرنا إليه لمعنى النص.

وإذا كان لابد لنا من تحديد مفهوم التراث فإننا لا نستطيع أن نخوض في عباب التعريفات المتكاثرة التي غصَّت بها كتب المعاصرين وحسبنا أن نشير إلى ما يمكن أن يكون تعريفاً يحظى بإجماع العديد من الدارسين: فكلمة التراث تعني كل ما ورثه الخلف عن السلف في جميع ميادين النشاط الإنساني[٦]. وقد حصرته ـ فيما سبق بحدود زمنية.

النص الشعري:

في قراءته للنص التراثي الشعري نجد أن التركيز كان على الشعر الجاهلي في القسم النظري والشعر العباسي في القسم التطبيقي، ويأتي الشعر الأموي في آخر القائمة، وأن جل الشعراء الذين استحضر نصوصهم الجاهلية من أصحاب المعلقات عدا اثنين فقط، وكان زهير ابن ابي سلمى أكثرهم حضوراً، وهو أوفر أقرانه من الجاهليين حظاً في عدد الأبيات التي استشهد بها، وكان أكثر أبياته دوراناً في الكتاب قوله:

ما أرانا نقول إلا معاراً ... أو معاداً من قولنا مكروراً

وقد استشهد به على جماعية الكتابة انطلاقاً إلى جماعية القراءة ومبدأ الإشارة العائمة، وإذا كانت قراءته لهذا البيت قراءة تأويلية

تستجيب لمقتضيات الفكرة المطروحة، فمن الواضح أن السياق التراثي لا يفضي الى ما استنتجه الناقد، بل يشير إلى الأزمة الإبداعية التي تجعل الابتكار من الصعوبة بمكان، والناقد إذ ينادي بالتفسير من خلال السياق نجده هنا يتعامل مع البيت بمعزل عن سياق ليقرر فكرة مسبقة يلتمس لها جذراً تراثياً.

ونلاحظ أن الدكتور الغذامي قد اهتم بقراءة زهير بن أبي سلمى في مساحة واسعة نسبياً إذا قارنّاه بغيره، وأعتقد انه التحدي الأكبر الذي واجه الناقد باعتباره شاعر الحكمة الذي تبدو أبياته في هذا المجال ذات إشارات محددة، من هنا كانت قراءة الناقد له قراءة نقضية في إطار ما أسماه (جمل التمثيل الخطابي) فأورد جل أبيات الحكمة في معلقته وحلّلها وكشف ما فيها من تناقض وفق رؤيته، فهذه الأبيات ذات جمل تعتمد على (التمركز المنطقي) وهو اعتماد يعمي الشاعر عن حركة النص ويوقعه في تناقض مع نفسه بسبب التناقض بين منطقه ولغته[٧] كما يقول، بهذا يلجأ إلى القراءة التشريحية التي تقوّض الأساس الذي تقوم عليه هذه الأبيات، ولعل الشاعر قصد بكلمة الظلم معنى آخر غير ما قصده الناقد في قوله «ومن لا يظلم الناس يظلم» وبالتالي نفى صفة التناقض التي أثبتها، وربما كانت «لا» زائدة وفقاً لما جاء في القرآن الكريم في قوله تعالى ﴿**وعلى الذين يطيقونه فدية**﴾ لدى بعض المفسرين الذين يرون أن لا النافية محذوفة، فلماذا لا نفترض أن «لا» زائدة، وأن الشاعر اضطر إليها اضطراراً حتى يستقيم وزن البيت، أو أن الظلم هنا إشارة عائمة تستدعي معنى يتجاوز الدلالة المعجمية بحيث يتسق مع مفهوم الظلم في سياقه الاجتماعي في تلك المرحلة التاريخية.

ومهما يكن من أمر فإن الناقد اختار هذا المنهج في قراءة النص لكي تستقيم فكرته عن جمل التمثيل الخطابي، ولكي يبرر لنموذجه الذي اختاره (حمزة شحاتة) ما وقعه فيه من وجود مثل هذه الجمل التي استبعدها الناقد أثناء دراسته لشعره.

ويأتي امرؤ القيس تالياً لزهير في الأهمية بين شعراء الجاهلية حيث استشهد به الناقد في خمسة مواقع[٨]، جاء ذلك في معرض حديثه عن العلاقات الداخلية التي تتحرك في باطن البنية ومنها علاقة التضمين البسيط، إذ تكون إحدى الجملتين متضمنة للأخرى والثانية حرة في مطلع معلقته: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل، فكلمة (قفانبك) تستطيع الاستقلال بنفسها بينما تبدو: عبارة «من ذكرى حبيب ومنزل» معتمدة على سابقتها، وهنا جاءت القراءة تمثيلية توضيحية محايدة بقصد تعريب المصطلح والأمثلة عليه، وهي قراءة موضوعية، وقد اختار الشاعر نصاً لامرئ القيس بوصفه من أشهر شعراء العرب الجاهليين حتى يعطي لمثاله قيمة، وغلب على اختياره لنصوص امرئ القيس هذه السمة، فجاءت قراءته له ذات صبغة توضيحية بوصفه نموذجاً جمالياً فاستشهد ببيته:

وليل كموج البحر أرخى سدوله علـيّ بأنواع الهموم ليبتلي

على العلاقة بين الدال والمدلول بوصف الليل إشارة عائمة تحررت من إسار المعنى المعجمي مما يكسبها قيمتها الجمالية.

وحينما استشهد ببيت امرئ القيس:

وإن كنت قد ساءَتك مني خليقة فسلّي ثيابي من ثيابك تنسل

في الجزء التطبيقي من الدراسة حيث الإنسلاخ من ملابسات

الخطيئة مقارناً بين موقفه المتجاوز وبين موقف شحاتة حيث معنى التكفير. وهذه قراءة تعتمد على المقارنة فتتم عبر التداعي والاستدعاء، وهي قراءة تتكئ على التأويل لانقطاعها عن سياقها.

ويستحضر الشاعر امرأ القيس من خلال الباقلاني الذي وقف منه موقفاً ناقداً مقللاً من قيمته باعتبارها أن هذا الموقف يمثل قراءة من قراءات متعدّدة، على الرغم من أن الشاعر علم شامخ في التراث العربي، وهنا تأكيد لمبدأ التعددية في القراءة، فالقراءة تجربة في تفسير إشارات النص.

أما عنترة الذي يحتل المكانة الثالثة بعد زهير وامرئ القيس لدى الناقد فإن الشاعر يستدعي بيته «هل غادر الشعراء» مرتين مقروناً ببيت زهير «ما أرانا نقول» للتدليل على أن الشاعرية تنهض على مخالفة المألوف، وهو ـ هنا ـ يلجأ إلى تأكيد معنى سبق أن أكده، لذا جاء الاستشهاد ثانوياً لا يحمل خصوصية «ما» يتميز بها عنترة عن غيره.

ومن الواضح ان استحضاره لبيت عنترة:

يا دار عبلة بالجواء تكلمي وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي

يؤكد ما ذهبت إليه من أن استشهاد الناقد بعنترة يأتي للتدليل على ظواهر فنية عامة، لذا غالباً ما يكون رديفاً لغيره وضمن أكثر من شاهد، فالبيت المشار إليه جاء في معرض الحديث عن جملة النداء كنهج مطروق لدى شعراء العربية أثناء تحليله لكافية شحاتة.

أما بقية الشعراء الجاهليين فقد ذكر كلاً منهم في موقع واحد فقط من الكتاب كعبيد بن الأبرص الذي أشار إليه في معرض حديثه عن «سر النمط»[٩]، والحارث بن حلّزة اليشكري الذي استشهد بأحد أبياته

للحديث عن «اليأس» بوصفه إحدى الراحتين، وهو ما ورثه عن أجداده من الشعراء العرب كالحارث، وكعب بن زهير الذي جاء ذكر «سعاد» في مطلع قصيدته التي مدح بها الرسول دليلاً على أن الشعراء في كل واد يهيمون وذلك أثناء تحليله لقصيدة «يا قلب مت ظمأ»(١٠).

أما دريد بن الصمة الذي استحضر نصه مرة واحدة(١١) أيضاً من خلال نص طويل نسبياً فقد جاء به مستشهداً على مفهوم نقدي تمثل في الجمل الأدبية، وما يتعرض له هذا النص من انتهاك يفسده ناجم عن فصل أحد أبياته عن سياقه وهو:

وما أنا إلا من غزية إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشد

فالبيت مفصولاً عن سياقه يمكن أن يصدر عن أمّعة، ولكنه في إطار هذا السياق لا يصدر إلا عن دريد بن الصمة الرجل الحكيم الداهية الذي رسم به مبدأ جماعية القرار.

وهكذا يتضح أن قراءة الناقد للنص الشعري الجاهلي كانت تسير في اتجاهين: الأول ـ تشريحي نقضي، والثاني ـ تمثيلي يتفرع منه توجُّه تأويلي في قليل من الأحيان لتطويع الشاهد للفكرة التي يطرحها الناقد.

وقد استمر هذان الاتجاهان في قراءته للنص الشعري التراثي في العصر العباسي، ففي مناقشته لقضية الوحدة الموضوعية أشار إلى قصائد ابن الرومي حيث قال «وإن افتراض الوحدة الموضوعية في الشعر لأمر ساذج حقاً. وهل لك أن تتصور قصيدة من ثلاثمائة بيت كقصائد ابن الرومي وتكون جميعها تدور في موضوع واحد لا تتجاوزه. كذلك فإنه حين تحدث عن ظاهرة تداخل القوافي لدى حمزة

شحاتة أشار الى قصيدة ابن زيدون مستشهداً بقوله :

ما للمدام تديرها عيناك فيميل في سكر الصبا عطفاك

وأثبت جدولاً يوضح هذا التداخل في القوافي بين شحاتة وابن زيدون والشريف الرضي وشوقي وأحصى عدد تداخلات قوافي شحاتة مع ابن زيدون فوجدها سبعاً.

أما نص أبي تمام الذي استشهد به الناقد في موقعين(١٢): أحدهما شعري والآخر نثري فجاءت قراءته لهما على سبيل التمثيل لظاهرة اختلاف قيمة الجملة اللغوية باختلاف سياقها مشيراً الى عبارة «السيل حرب للمكان العالي» التي وردت في قوله :

لا تنكري عطل الكريم عن الغني فالسيل حرب للمكان العالي

فالسياق الشعري ـ هنا ـ أخرج هذه العبارة من معناها العادي المألوف إلى إحداث الأثر وتحريك المخيلة(١٣).

وقد استبدل الناقد الإشارة إلى (معارضة شوقي للبحتري) بالأمثلة الغربية التي أتى بها روبرت شولز حيث يتسرب نص إلى داخل نص آخر كما تسربت قصيدة البحتري التي أنشدها عند وقوفه على إيوان كسرى إلى سينية شوقي في قصر الحمراء.

كذلك فإنه أشار إلى تقليد معروف في مطالع الأبيات لدى الشعراء العرب القدامى مستشهداً بقول بشار :

يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحيانا

في معرض تحليله لبعض قصائد شحاتة(١٤).

وفي قراءته لنص المتنبي الذي يحتل المرتبة الأولى في استدعائه

للنصوص العباسية في الجزء النظري نجده يشير الى (واحر قلباه) في معرض حديثه عن البنية بوصفها تفسيرا لسر الإبداع(١٧)، ويذكر بيت المتنبي :

أعيذها نظرات منك صادقة　　　أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورمُ

في إشارته إلى أن العمل الأدبي تتحكم فيه عوامل الغياب، وأن بيت المتنبي الذي أطلقه معلقاً في الهواء معتمداً على فهمنا لأبعاد الإشارات فيه، فهو لا يريد منا أن نفهم المعنى الموجود في هذا القول، ولكنه يريد أن نفهم الغائب عنه[١٥].

وفي هذا السياق يشير إلى بيت المتنبي «أنام ملء جفوني عن شواردها . . الخ» تحت عنوان تفسير الشعر بالشعر حيث التفسير والقراءة الإبداعية للنص، فالسهر والاختصام إشارتان الى تعدد القراءات، من هنا يعمد الناقد الى التأويل في قراءته لنص المتنبي بما يتفق مع هذا المفهوم[١٦]، ويستشهد بالبيت نفسه في موقع آخر إشارة الى موت المؤلف وبقاء اشعاعه الأدبي[١٧] ويستشهد بنص نثري معروف للمتنبي ممثلاً في كلمته المشهورة (ذاك من وقع الحافر على الحافر في الصحراء) يؤكد مبدأ جماعية النص في مقابل مقولة بارت «إنني أكتب لأنني نسيت»[١٨].

ويستشهد بقول المتنبي :

أبوكم آدم سن المعاصي　　　وعلّمكم مفارقة الجنان

على وراثة الخطيئة في حديثه عن النموذج لدى حمزة شحاتة : «يصفه بأن وارث الخطيئة عن أبيه المتنبي، فوراثة الخطيئة ليست حكراً على شحاتة، فمن قبل شحاتة كان المتنبي وكان المعري يصطلي نار

الإحساس بالخطيئة» ولكن المعري حسم الموقف تماماً بإدانته له وقرر البراءة لنفسه كما يقول الناقد وذلك في قوله :

هـذا جنـاه أبـي عـلـي ... وما جنيت على أحد[١٩]

وفيها يشير الى تداخل نص المتنبي مع نص شحاتة في قوله :

أبا المسك هل في الكأس شيء أناله ... فإنني أغني منذ حين وتطرب

ويقول شحاتة :

يا بنت حواء هل بالدن باقية ... تغني فيشربها من ليس ينساك

كما يتداخل مع نص الشريف الرضي على نحو واسع النطاق مما جعله يورد قصيدته تحت عنوان «ما أمرك وما أحلاك» التي مطلعها :

يا ظبية البان ترعى في خمائله ... ليهنك اليوم أن القلب مرعاك

وهي تقع في ثمانية عشر بيتاً حيث تتداخل مع قصيدة «غادة بولاق» التي تقع في تسعة وتسعين بيتاً ومطلعها :

ألهمت والحب وحي يوم لقياك ... رسالة الحسن فاضت من محياك

ولقد عالج هذا النص في إطار حديثه عن النصوص المتداخلة لدى شحاتة، وخصها بدراسة تحت عنوان «مداخلة شحاتة مع الشريف الرضي»، فأشار الى تداخل القوافي، وكذلك الوزن «البسيط» ونغمة القول الحجازي الرقيق، وهو يتخذ من القوافي مدخلاً لكشف هذا التداخل النصوصي، فالقصيدة مقفاة بكلمات تنتهي بروي الكاف المجرورة على وزن«فعلن»، ويقرر أن ثمة مداخلة تامة مع قصيدة الشريف الرضي ثم يعمد الى شرح مداخلات القصيدتين، وما يتناص معهما من سواهما من القصائد مستعيناً بلوحة الناقد الأمريكي التشريحي بلوم (لوحة المتلقي) Scene of Instruction ويصف المداخلة بأنها ستكون محك احتكام نقدي خطير جداً، فالشاعر يقف في

مواجهة سافرة مع قصيدة مغروسة في قلب الموروث الشعري للقارئ، مما يجعله يمثل خطورة كبيرة على المبدع بقدر ما هو مد حضاري واسع له، وهنا يكشف الناقد عن موقف تجاه النص التراثي في تداخله مع النص الحديث تنطلق منه قراءته لهذا النص، فالنص الحديث معرّض للهزيمة من قبل النص التراثي، من هنا يمكن تفسير سقوط الكثير من الشعر العمودي المعاصر.

وقد وقف الدكتور الغذامي عند نص الشريف الرضي، ونص شحاتة ثلاث وقفات مفصلة منطلقا من مفهومات نقدية حديثة تتمثل في اشارته الى ان هذا المصطلح «النصوص المتداخلة» اصطلاح أخذ به السيميولوجيون مثل: بارت وجينيه وكريستيفا وريفاتير، وهو اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية تختلف بين ناقد وآخر، والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير الى نصوص أخرى مثلما أن الإشارات تشير الى إشارات أخر، ويرى الناقد ان ما عرف بالمعارضات يندرج في إطار المداخلات ويستبدل بأمثلة شولز أمثلة عربية من المعارضات كمعارضة شوقي للبحتري ومعارضات (يا ليل الصب) مشيراً الى ان تداخل النصوص يحدث غالباً بشكل أقل وضوحاً وأكثر تعقيداً في تداخلاتها.

أما الوقفات الثلاث التي أشرنا إليها فتتمثل في جملة النداء حيث يستكشف التداخل التام في التركيب النظمي لهذه الجملة في القصيدتين، ويعمد الى تتبع اشارة «ظبية» التي وردت في قصيدة الشريف الرضي في مستهل البيت الأول في مجالين: المجال العاطفي الحجازي والمجال النموذجي، ويذهب بعيداً في اعتبار ظبية فيها من

سمات حواء ما قبل التفاحة، فهي صورة للمرأة أنوثة ومفهوماً، وكذلك إشارة البان.

والوقفة الثانية تتمثل في تداخل القوافي، ويعتبر إشارات القوافي أقوى الإشارات لاحكام البناء الصوتي وسلطان الروي في اختيار الكلمة وتضافر صوت المروي مع الوزن، وهنا يتوقف الناقد وقفة احصائية عند عدد من القصائد للشريف وابن زيدون وشوقي.

أما الوقفة الثالثة فتتمثل في علاقة التشريع بين القصيدتين، وهذا المحور يبرز منهج الكاتب في قراءة النص التراثي من جديد إذ يرى أن علاقة التشريح (أخذ وعطاء) وأن قصيدة الشريف الرضي يعاد استكشافها مجدداً من خلال قراءتنا لقصيدة حمزة شحاتة، فالعلاقة بين القصيدتين علاقة تطورية متشابكة وبناءة فهما يتداخلان في ذهن القارئ تداخلاً يوحد بينهما، وهذا يعود إلى ذكاء القارئ وسعة ثقافته وذلك من أجل الوصول إلى النص التام.

ومن الواضح أن الناقد لا يتعاطف تعاطفاً تاماً مع قصيدة الشريف بل يعمد إلى ابراز جوانب سلبية فيها تفضي إلى ارساء معالم معيارية نقدية طالما هاجمها النقد الحديث، فهو يشير إلى النغمة الخطابية الثابتة الايقاع من حيث تركيبها اللغوي حيث الاعتماد على الجمل المسطّحة في مقابل ما تتميز به قصيدة شحاتة فإنها تأخذ بأسباب التمدد والانفتاح الفني، فهي تطلق أمداء الجمل ببعث الحركة فيها.

ومن الملاحظ أن وعد الناقد بالكشف عما منحه نص شحاتة للنص التراثي لم يتحقق، بل ان المقارنة كانت لصالح النص الشحاتي على حساب نص الشريف الرضي، وبالتالي ظل هذا النص أسير رؤية

تفضيلية منحازة للنص الحديث على حساب النص القديم، ولعل طول قصيدة «غادة بولاق» قد أتاح لحمزة شحاتة أن يتجاوز نص الشريف بالإضافة والتعديل، مما لا يجد معه الناقد مندوحة من هذه القراءة التفضيلية شبه المعيارية.

ومهما يكن من أمر فإنه من الملاحظ أن التركيز على قراءة النص التراثي الابداعي جاءت في ضوء قراءة النص الحديث، وجاء جلها في الجزء التطبيقي وأقلها في الجزء النظري وذلك من حيث مساحة المعالجة.

وقراءة النص الشعري الرئيس متمثلاً في نص الشريف الرضي جاءت قراءة تحليلية تشريحية قامت على نقض بعض المسلمات النقدية الخاصة الموروثة من النقد القديم، فالايقاع الذي استهوى هذا النص تم نقضه، وكذلك ما وصفه بالجمل المسطحة.

أما النص الشعري الأموي فهو شبه مغيب عدا بعض الإشارات التي تومئ إلى مسألة التداخل النصوصي الذي عرف في المصطلح النقدي القديم بـ(السرقة)، فقد استشهد الناقد بقول الأخطل: «نحن - معشر الشعراء - أسرق من الصاغة» (٢٠).

وكذلك الاستشهاد ببيتين للراعي النميري أراد أن يثبت من خلال تعليق عبدالملك بن مروان عليهما أن فصحاء العرب أقاموا علماً لجماليات النص، وكانوا يحرصون على جمال القوة وشدة أسره (أي أثره) وما خالف ذلك أخرجوه عن الأدب وهذان البيتان هما:

أخليفة الرحمن إنا معشر حنفاء نسجد بكرة وأصيلا
عرب نرى لله في أموالنا حق الزكاة منزّلاً تنزيلا

حيث عقب عبدالملك بن مروان بقوله (ليس هذا شعراً، هذا شرح إسلام وقراءة آية) [٢١].

وليس من شك أن الحديث عن علم لجماليات النص أمر مبالغ فيه، وهو يأتي في معرض منهج القراءة الذي يعمل على تنمية الدلالة وتطويرها بل وتأويلها بما يتسع بدائرتها إلى أكثر مما تحتمل، فلاشك ان إشارة عبدالملك بن مروان تشير إلى أن هؤلاء الفصحاء الذين وصفهم بهذا الوصف يدركون أن جمال النص يتجاوز المضامين المباشرة إلى النسيج اللغوي وتشكيله تشكيلاً جمالياً، ولكن دون أن يصل ذلك إلى ارساء علم لجماليات النص، كما أشار إلى عمر بن أبي ربيعة في إطار حديثه عن المعنى الضمني حيث أن كلمة (امرأة) عنده تحمل معنى ضمنياً مختلفاً عما هو الحال بالنسبة للعقاد مثلاً [٢٢].

ولعل احتفاء الدكتور الغذامي بالنص العباسي ناجم عن تأثر نموذجه شحاتة به وتداخله معه، فضلاً عن أنه يحتل مساحة واسعة في المشهد الشعري العربي القديم بعامة، وتشكل نماذجه الشعرية موروثاً جمالياً يعتد به، فضلاً عما لقيه من اهتمام النقاد القدامى ونقاد عصر النهضة وما تركه من أثر في الشعر العربي المعاصر، وقد بدأ تعامله مع هذا النص في قراءته له وثيق الصلة بالجانب التطبيقي.

النص اللغوي

استشهد الغذامي برأي ابن جنّي اللغوي النحوي على «انكسار النمط» بوصفه وظيفة فنية عالية، حيث طرب كثيراً عندما لاحظ أن غيلان الربعي قد أقوى في أحد أشطر أرجوزة له فوصف هذا الاقواء بأنه يدل على قوة الشاعر وشرف صناعته، وقد وصف البيت الذي

خرج فيه عبيد بن الأبرص عن النسق بأنه أفخر ما في القصيدة، ويشير الناقد إلى أن ابن جني فطن إلى أن كسر النمط دليل على طبع الشاعر وأصالته، وذلك لكي يدلل على أن الانكسار في قصيدة (جدة) لشحاتة دليل على شاعريته، فراح يتتبع مواطن هذا الانكسار في بقية القصائد.

ويستشهد بقول لغوي آخر هو ابن فارس على مثل هذه الظاهرة، فيما نسميه (مداخلات الابداع) حيث وقع الحافر على الحافر، فهو يقول: «الشعراء أمراء الكلام يقدمون ويؤخرون ويومئون ويشيرون ويختلسون يعيرون ويستعيرون» [٢٣]، ومن الواضح أن في النص ما يؤيد ظواهر عدة منها كسر النمط المعتاد في الكلام، والتداخل مع النصوص الأخرى في أوله «ويختلسون ويستعيرون»، وهو ما أراده الناقد، بينما الجانب الأوضح هو انكسار النمط من حيث الإشارة إلى التقديم والتأخير وما إلى ذلك.

ويستشهد بألفية ابن مالك بوصفها تحتوي على أنظمة بنيوية رغم أنها منظومة نحوية، شأنها في ذلك شأن ميمية المتنبي في سيف الدولة مذكراً أن الأبنية لا تسبق الابداع ولكنها نتيجة له.

ويستشهد بالأخفش اللغوي النحوي على مفهوم القافية بوصفها الكلمة الأخيرة في البيت[٢٤]، وذكر الخليل بن أحمد مشيراً إلى أن شعره من أسوأ الأشعار لأن عقله يطلب خياله، كما يفعل علماء اللغة من الشعراء ونقل عن «المفضل الضبي» قوله: «إن علمه بالشعر منعه من قوله» [٢٥].

ويستشهد بالمبرد على «استعارية النص» حيث يقول، والتشبيه أكثر كلامهم ويستشهد بهذه العبارة في موضع آخر دلالة على الطاقة

التخييلية التي هي مناط الشاعرية.

ومن الواضح ان قراءته للنص النحوي أو النص اللغوي بعامة قراءة تتكئ على المعطى المعرفي الذي يتجسد في المستوى الأول من مستويات الرسالة اللغوية، لأن طبيعة هذا النص لا تحتمل أكثر من ذلك، غير أن الناقد يطور هذا المعطى ليعطيه طابعاً نقدياً يقترب من حدود النظرية في حين لا يتجاوز الرأي المخصوص الذي يتعلق بنص بعينه وليس نظرية عامة.

من ذلك ـ أيضاً ـ حديث المبرد عن التشبيه وأنه أكثر كلام الشعراء «والتشبيه أكثر كلامهم» حيث استشهد به في مقام الحديث عن استعارية النص، وربما كانت تنمية المستوى الأول للدلالة تفضي إلى قريب من هذا، ولكنها لا تبوح بالمعنى الحديث لاستعارية النص.. أما تفسيره لهذه العبارة على أنها دلالة على الطاقة التخييلية التي هي مناط الشاعرية فإنها تنتمي إلى هذا المنهج في تنمية الدلالة والاقتراب بها من هذا المعنى، ولكن يظل استشهاد الناقد في الدائرة الدلالية ذاتها.

وليس من شك أن بيئة اللغويين ظلت مصدراً مهماً من مصادر التأسيس للنظرية النقدية، وربما كانت بعض ملاحظاتهم عن الانحراف عن رتابة القول وهو ما أسماه الناقد (كسر النمط) والانحراف عن المألوف في تراكيب الجملة كالتقديم والتأخير والاثبات والحذف وما إلى ذلك بالإضافة إلى الاقتباس والتضمين في إطار ما عرف بمبحث السرقة، ولكن ما أفضت به قراءة الناقد لهذا النص لم تتجاوز المألوف مما يخدم مباحثه النظرية في الكتاب، كذلك فإن هذا النص اللغوي ظل عاماً لا يعتد به في إطار التأصيل لمعطيات النظرية النقدية الحديثة، وظل

استشهاده بالنص اللغوي والنحوي محدوداً وفي مجال معين، وربما كان أضيق النصوص مجالاً إذا قيس بالنص الابداعي أو النص النقدي أو الفلسفي.

النص النقدي:

يعتبر حازم القرطاجني أكثر النقاد القدماء حضوراً من خلال نصوصه في كتاب «الخطيئة والتكفير»، وهو يبدو الناقد الفذ، لذا تأتي قراءته له تأصيلاً لسبق النقد العربي إلى بعض المفاهيم الحديثة، من ذلك اشارة الدكتور الغذامي إلى تلميح القرطاجني ببعض عناصر الاتصال اللغوي قبل ياكبسون بـ ٧٠٠ عام، واستحضاره لنص مقتبس من كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» يتحدث فيه عن الجهات التي يعتني الشاعر فيها بايقاع الحيل التي هي عمدة في أنها في النفوس فيفسر عبارة «ما يرجع إلى القول نفسه» بـ (الرسالة) وما «يرجع إلى القائل (بالمرسل)» وما يرجع إلى المقول له: بـ (المرسل إليه)، «وما يرجع إلى المقول فيه» بـ (السياق)[٢٦]، والمفاهيم التي أشار إليها الناقد في مجملها تفضي في المستوى الدلالي الأول إلى ما ذكر غير أن «المقول فيه» هو موضوع الرسالة وليس سياقها، هذا الموضوع الذي ينبغي أن يتجاوب مع ما يعانيه المتلقي في لحظة تلقيه القصيدة، من هنا كان حديث الناقد عن السياق قفزاً فوق المفهوم المعطى من خلال النص في سياقه العام.

أما التركيز على اللغة بوصفها لب التجربة الأدبية وحقيقتها[٢٧] فلا يبدو أن الدكتور الغذامي فسرها على الوجه الذي أراده الناقد، فهي لديه بمثابة الوسيلة وليس الهدف، لذا يشترط ابداع الصنعة في اللفظ واجادة هيئته ومناسبته لما وضع بازائه، الأمر الذي يؤدي إلى أن يصير

القول في الشيء المقول فيه مقبولاً عند السامع لكونه هذا القول محاكاة وتخييلاً.

كما استشهد بنص للقرطاجني لتأكيد الفرق بين شعرية الشعر والقول الشعري مشيراً إلى اتفاقه مع الفارابي في هذه الناحية، وهنا أشار إلى أن هذه النصوص لابد أن تمنح حقها في تأسيس مفهوم نقدي متطور في نظرية البيان تؤدي بنا لمجاراة نقاد الغرب في تقديم مصطلح محمل بالمد الدلالي المفعم[٢٨]، ويؤكد مفهوم الإشارة الحرة من خلال الحديث عن التخييل ويفسره بتحويل العالم إلى خيال [٢٩]، والتخييل عند حازم القرطاجني أبعد مدى من هذا التفسير، فالعملية التخييلية تتم في رعاية العقل، بمعنى أن الشاعر يأخذ من القوة المتخيّلة مادته الجزئية ثم يعرضها على عقله أو يتركها لما أسماه حازم بالقوة المائزة والقوة الصانعة.

ويستدعي نصاً للقرطاجني يتعلق بالتمثيل الخطابي لغرض تكثيف الدلالة الشعرية في البيت كجزء من احساس المنشئ بهذه الحاجة حيث ترفع درجة التخييل:

«فالأقاويل بهذه الصفة خطابية بما يكون منها من إقناع، شعرية بكونها مكتسبة بالمحاكاة والخيالات» [٣٠].

ويشير إلى سبق حازم في الحديث عن الدلالتين: الصريحة والضمنية حيث قسم الدلالة إلى (دلالة ايضاح ودلالة ايهام ودلالة ايضاح وايهام معاً)[٣١].. ويستدرك قائلاً: ولسنا نزعم أن القرطاجني عنى تماماً ما نعنيه في الدلالتين الصريحة والضمنية، ولكننا نطمح وبحق إلى تفسير مصطلحات أستاذنا بمفهوم يأخذ بما اكتسبته المعرفة

الإنسانية من تطور كان القرطاجني أحد روّاده الأول.

وهنا يتضح موقفه المتمثل في تنمية الدلالة (دلالة النص) وتطويره ليتناسب مع معطيات النقد الحديث ومقولاته، ومن هذا المنطلق يتعامل مع مقولات عبدالقاهر الجرجاني إذ يستدعيه عبر نظريته عن النظم حيث تتضافر بلاغيات الجملة مع نحوها لتأسيس جماليتها بعيداً عن قيد المدلولات، ويرى أن فكرة النحوية التي طرحها قريبة من هذا المفهوم، فهو قد دعا إلى إحلال النحوية محل السيمولوجية وذلك كأساس لعلم الكتابة التي تفضي إلى الأثر(٣٢).

ويرى الدكتور الغذامي - في موضع آخر - أن عبدالقاهر يأخذ بمبدأ الأثر حين يطلق على مبحث السرقة (الاحتذاء)، والأثر نتيجة لتحرر الإشارة (الكلمة) وقدرتها على ابتكار مدلولات متنوعة قد يتلاقى بعضها فيثير في النفس ذكرى لسوالفها، فالاحتذاء يسلك نبضه مساراً يحذو فيه مسار إشارات سابقة(٣٣).. ومن الواضح أن مفهوم الاحتذاء يقترب من مفهوم التداخل النصوصي الذي يفضي إلى الأثر وهو القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص، وهو التشكيل الناتج عن (الكتابة) حتى تبرز القيمة الشاعرية للنص وتصبح الكتابة سابقة حتى للغة على حد تعبير الدكتور الغذامي، فالأثر وحده نظرية في فكرة النحوية، فهو يتحرك من أعمق أعماق النص متسرباً من داخل مغاوره ليشعل طاقاته، والناقد يربط بين الأثر والتكرارية وتداخل النصوص، ولكنه لا يتوقف طويلاً عند علاقة النظم لدى عبدالقاهر بهذه الظاهرة (الأثر) إذ يبدو النظم مجرد تداع تُذكِّر به فكرة النحوية.

وفي استدعائه لنص الجاحظ «المعاني مطروحة على الطريق»

يعتبره إشارة جوهرية جمالية للنص في اتكائه على فنية اللغة وارتفاعها عن مستواها المألوف لتعطيها قيمة جمالية، أما المضمون فلا قيمة له، وفي هذا وقوف عند المستوى الأول للمدلول.

ويستدل بقول الجاحظ في كتاب الحيوان: «إن الشعر غير قابل للترجمة لأن الشعر شيء في اللغة وما تشير إليه، وليس في الكلمات وما تدل عليه» إلى ان النص الأدبي في حقيقته كينونة من الإشارات ليس لها إلا أن تشير، وهنا يبدو التمييز بين المدلول أو المعنى الذي يمكن أن يؤدي بالترجمة والإشارة التي ترتبط بالبناء الصرفي والصوتي للكلمة، وقراءة الناقد لهذا النص قراءة موضوعية، وقد جاء في متعرض حديثه عن جماعية اللغة حيث الدوافع النفسية والثقافية والاجتماعية لهذه اللغة.

ويأتي استدعاؤه لنص أبي هلال العسكري رديفاً لغيره من النقاد واللغويين ففي المرة الأولى التي أشار فيها إلى قوله «الاستعارة أبلغ من الحقيقة» كان يستعيد فيها قول المبرد «والتشبيه أكثر كلامهم» في الحديث عن استعارة النص كتطور لاستعارة الجملة.

أما في المرة الثانية فقد كرر العبارة السابقة مع عبارة المبرد نفسها في موقع آخر يتحدث عن اطلاق الكلمة كإشارة محملة بالانحراف الأسلوبي.

أما الباقلاني فلم يستشهد به إلا مرة واحدة للتدليل على أن قراءته لمعلقتي امرئ القيس وزهير انما كانت دليلاً على مشروعية تعدد القراءات.

ومهما يكن من أمر فإن النص التراثي النقدي يحتل مكانة مهمة

لدى الدكتور الغذامي في كتابه «الخطيئة والتكفير» لا في المساحة، بل فيما يتعلق بالقضايا المثارة، فهو قد ناقش من خلال هذا العدد المحدود من النصوص القصيرة قضايا في غاية الأهمية: عناصر الاتصال اللغوي، واللغة بوصفها لب التجربة الشعرية والشعرية والتخييل وجمل التمثيل الخطابي والإشارة الحرة، والدلالة الضمنية والتصريحية والأثر والتداخل النصوصي واستعارة النص وما إلى ذلك من المسائل النقدية الجوهرية في الكتاب، وهي قراءة استئناسية تقوم على تنمية الدلالة واستنطاق النص بما يتوافق مع القضايا المطروحة، وقد غلب على الحوار مع هذه النصوص النزعة التنظيرية، وهو ما يتسق مع المعطى النصي.

النص الفلسفي

أما النص الفلسفي فهو يلتقي بالنص النقدي، وقد عمد الناقد إلى استدعاء هذا النص لثلاثة من الفلاسفة هم: الفارابي وابن سينا وابن رشد، ووقف عند مصطلح التخييل وهو يتصل اتصالاً جوهرياً بفلسفة الجمال، وهو مصطلح شرحه القرطاجني فيما سبق مركزاً على الأثر الذي يحدثه النص الأدبي، وكان أوفر الثلاثة حظاً من الاهتمام ابن سينا حيث أشار إليه سبع مرات في كتابه، متحدثاً عن سبقه للبنيويين المتحدثين في مسألة «الاختيار» التي وصفها بأنها علاقات غياب حيث أسماها ابن سينا «المشاكلة»[٣٤] وقسمها إلى تسعة أقسام، وبعد أن أبدى حماساً شديداً في قراءته للنص المشار إيه حول (المشاكلة أومأ إلى أنه إنما كان يتحدث عن المشاكلة في حالة الحضور، وهذا يشبه علاقة التأليف بينما الغرض في هذه الفقرة يتجه نحو علاقات الغياب

(الاختيار) وموحياتها، وهو شيء لم يصل إليه ابن سينا)، وهنا يراجع الناقد موقفه فيلغي ما سبق أن إشار إليه من ريادة ابن سينا لهذا المجال قبل البنيويين، ويعلل ذكره لأمثلة ابن سينا باستجابتها لدواعي الموضوع استئناساً منه بالتراث وتلمس كوامن جذوره فما عليه إلا تفسيره على المفهومات الحديثة.

ويستدعي ابن سينا في نصه المتعلق بدلالة اللفظ، حيث إن اللفظ بنفسه لا يدل البتة، فدلالته إنما تكون بارادة اللافظ [٣٥].. ويقرأ هذا النص بوصفه دالاً على مفهوم اعتباطية الإشارة، وهو ما يمكنها (أي الإشارة) من التحول الدلالي، ولكن هذه القراءة لا تفضي بما أراده الشيخ الرئيس الذي تحدث عن تعيين الدلالة وتحديدها بارادة اللافظ لها، إذ يقول: فكما اللافظ يطلقه دالاً على معنى كالعين على الدينار فيكون ذلك دلالته، كذلك إذا اخلاه في اطلاقه عن الدلالة بقي بغير دال في حين يتحدث الدكتور الغذامي عن الدال بوصفه موحياً بدلالات لا حصر لها، وهو ما لا يفهم من نص ابن سينا.. وهنا تتضح النزعة التأويلية إذ يبدو الاجتزاء واضحاً عندما يربط في حديثه بين اعتباطية الإشارة والسمات التي تختص بها البنية من شمولية وتحكم ذاتي وتحول.

وهو في قراءته لنصوص ابن سينا يستشهد ببعض أمثاله التي يضربها في مجال آخر كاستشهاده على عجز القارئ عن القراءة الصحيحة بسبب افتقاره إلى مهارة القراءة لفقر معجمه اللغوي بما ضربه ابن سينا حول (من لا يتهيأ له أن يتخذ من الخشب كرسياً فإن ذلك ليس لأمر في نفس الخشب، بل لأمر في نفس الصائغ)[٣٦].

ويستدعي الفارابي في حديثه عن القول الشعري وتمييزه عن الشعر[٣٧]، مستدلاً بذلك على أن الكلمة (شعري وشعرية) دلالات فنية تفتقت بوادرها منذ عهد مبكر في تراثنا، ولكنها لم تُوفق بمسار يطوّرها ويتبناها، ويرى أنه حان الوقت لهذه الكلمة بأن تمنح حقها في تأسيس مفهوم نقدي متطور في (نظرية البيان) تؤهلنا لمجاراة نقاد الغرب في تقديم مصطلح محمل بالمد الدلالي المفعم، ويتخذ من ذلك مقدمة لطرح مصطلح (الشاعرية) ويستحضر النص الخاص بالقول الشعري لدى الفارابي عند حديثه عن أعمال الفارابي تحت عنوان (انطلاق المدى)[٣٨].

أما ابن رشد فلم تحظ نصوصه بشيء من اهتمام الناقد بل أشار إليه إشارة عابرة عند حديثه عن الفلاسفة النقاد كالفارابي وابن سينا.

وقد أطلق الغذامي على هؤلاء الفلاسفة اسم «الفلاسفة النقاد» على الرغم من أن جهودهم النقدية ظلت محدودة جداً لا تتجاوز الآراء العابرة وهذا ما تشهد به قائمة المؤلفات لكل منهم، فابن سينا الذي بلغت مؤلفاته ما يقرب من سبعة عشر كتاباً لم يتناول فيها ما يتصل بالأدب إلا في القسم الخاص بالشعر من كتابه (الشفاء).

والفارابي لم يحظ الشعر لديه إلا برسالة صغيرة في قوانين الشعر وذلك من بين مؤلفاته التسعة والعشرين، أما ابن رشد فهو فقير في إنتاجه الخاص بالأدب[٣٩].

ومع هذا فإن آراءهم حول قضايا نظرية تقع على التخوم الفاصلة بين الفلسفة ونظرية النقد كالتخييل والمحاكاة على جانب كبير من الأهمية لاطلاعهم العميق على الفلسفة اليونانية.

من هنا جاءت استشهاداته بأقوالهم بحثاً عما يمكن أن يستند رأيه في تأصيل مسألة نقدية حديثة، أو اقتناص لومضة شاردة من هنا أو من هناك، ويبدو أنه استطاع أن يحصل على نصوص قليلة لها قيمة كبرى في تدعيم موقفه، وخصوصاً فيما يتعلق بالجانب الخاص بـ(اللفظ والمعنى) و(التخييل والشاعرية) وهي موضوعات عرض لها النقاد والفلاسفة كما أسلفنا.

وقد عنى الناقد بأبي حامد الغزالي عناية واضحة إذ ورد ذكره في أكثر من ثماني صفحات(٤٠)، وفي موضعين مهمين، أولهما حين تحدث عن العناصر التي ترتكز عليها السيمولوجيا وهي العلامة والمثل والإشارة، حيث توقف عند الإشارة التي تتكون من «دال» هو الصورة الصوتية و(مدلول) وهو المتصور الذهني لذلك الدال، والعلاقة بين الدال والمدلول لدى الغزالي تتحرك على أربعة محاور، وهو يعرف الكلمة بأنها «صوت دال بتواطؤ»، واعتبر الناقد أن الغزالي قدم حلاً لمعضلة الدال والمدلول قبل السيميولوجيين الفرنسيين، فقد كرّر، هذا الحل ومجّده شولز باعتبار الإشارة تتكون من صورة صوتية وتصوّر ذهني أي دال ومدلول، وكذلك فإن بارت لم يفعل أكثر من اقترابه من تعريف الغزالي فهو حين يرى الإشارة صوتاً وأنها اعتباطية تقوم على التدريب الجماعي، وهو ما قرره الغزالي حين أشار إلى هذه الاعتباطية بالتواطؤ، كذلك فإن الغزالي علّل مصطلح الاستعارة بقوله: (وخصص باسم المستعار لأن العارية لا تدوم) فهي تحوُّل دائم لإشارة، وكرر موقف الغزالي من الإشارة في تعريفه للغة في موضع آخر ص٢٩٢.

أما الموقع الثاني فيأتي عند حديثه عن قصيدة (جدة) لحمزة شحاتة في محاولة استكشاف رحلتها (أي الإشارة) من العدم إلى الوجود متكئاً على رباعية أبي حامد الغزالي التي أشار إليها: الوجود للأعيان والتصور للأذهان واللفظ والكتابة، فيعتبر الوجود العيني جملتين في البيت الأول حيث الصوت هو رمز للمتصور الذهني ثم جملة الإشارة الحرة في اللفظ الذي شبهه بحالة الولادة ثم الوجود الكتابي.

وأبو حامد الغزالي ليس لغوياً ولا ناقداً ولكنه ـ على الرغم من مهاجمته للفلاسفة ـ أقرب إلى روح الفلسفة، والناقد في قراءته لنص الغزالي أراد أن يستدل على مسلّمة لدى اللغويين المعاصرين تتمثل في اعتباطية الدلالة.

ومن الواضح أنه عمل على تنمية الدلالة وتوليد المعنى واستخراجه من الإضمار إلى الظهور وبلورته، فهو حين يستدل على الإشارة الحرة بحديث الغزالي عن الاستعارة بوصفها تعطي معنى كالعارية التي لا تدوم، إنما يقتنص ومضة تلوح من بعيد في أفق الدلالة ثم يعمل على تنميتها، فليس معنى (العارية) موحياً بالتغير المستمر، وفقاً لتغير القارئ، وإنما بمعنى الاقتراض الذي يبقى لدى المستعير حتى تنقضي الحاجة إليه.

النص الفقهي:

أما النصوص الفقهية التي أشار إليها الناقد فتتجلى في معرض حديثه عن حمزة شحاتة الذي كان يحرص على قراءة المحلى لابن حزم والمغني لابن قدامة ويرجع إليهما في الفتاوى، وذلك كما حدث عندما

استفتى الشيخ محمد بن مانع في مسألة فقهية، فعاد ورجع إلى الكتابين المذكورين.

ويستدعي نص ابن القيّم (الحياة منام، والعيش فيها حلم، والموت هو اليقظة)[٤١] وذلك أثناء حديثه عن النموذج، حيث يتحدث عن صور الحياة الست، حيث تورط حمزة شحاتة مع الحياة كما يقول فوقع في الخطيئة، والخطيئة والتكفير تمثل قطبين تتحرك العناصر الستة التي تمثل النموذج في مجالهما على حد تعبيره، ويشير إلى ابن القيم في خلال حديث شحاته عن الحياة بوصفها سجناً للآدمي، فالموت هو الذي يعطي التفسير للحياة، وهو اليقظة التي تحدث عنها ابن القيم، ويكرر هذه الإشارة عندما يتحدث عن لحظة وفاة شحاتة (رحمه الله)[٤٢] وتأتي معظم النصوص الدينية في هذا الاتجاه فهي في محور النموذج وما يتصل به وبآرائه في الحياة والموت فقد استخرج ثلاثة محاور لقطبي النموذج الرئيسين (محور التحول ـ الثبات) و(محور الشعر ـ الصمت) و(محور الحب ـ الجسد)[٤٣].

ولعل هذه النصوص الدينية ذات الطابع الفقهي كانت الجدار الذي سند به الناقد مكونات النموذج باعتباره بناءً فكرياً فلسفياً، فنواة الفكرة التي نهض عليها النموذج قصة «حواء وآدم» عليهما السلام، فحواء ـ كما يقول المؤلف ـ هي اللحظة الحساسة في تاريخ البشر منذ تواجه معها آدم على مشهد التفاحة وهي تقدمها له ليأكل منها، فضعف أمامها ناسياً تحذير الله سبحانه وتعالى.فأكل الحرام، فالخطيئة طريق الهبوط إلى الأرض (المنفى) والتكفير طريق العودة إلى الفردوس.

من هنا كانت النصوص الدينية محور الاهتمام في هذا الجزء من

الدراسة، ولم تكن الإشارة الى نصوص ابن حزم وابن قدامة وغيرهما هي مناط الاهتمام فحسب، بل كان الاستشهاد بالآيات القرآنية الكريمة والأحاديث الشريفة أيضاً، ولكن النص القرآني والنص النبوي لا يقعان في صلب هذه الدراسة. وحسبي أن أشير إلى أن الدائرة التي ظل يتحرك فيها النص الفقهي هي دائرة النموذج في بعده الفكري الفلسفي، وليس الفكر النقدي.

وإذا كان جهد الناقد الرئيس في كتابه «الخطيئة والتكفير» قد انصب على تأصيل بعض المفاهيم الحديثة في التراث وتكريس منهج المقاربة للنصوص الإبداعية على أسس واضحة استئناساً بالتراث أي طرداً للوحشة الناجمة عن التعامل المباشر مع مصطلحات مستقاة من النقد الغربي كما يقول في كتابه «ثقافة الأسئلة»[٤٤] لكي يتكلم النقد بالعربية، مشيراً إلى قول أعرابي للأخفش: أراكم تتكلمون بكلامنا في كلامنا بما ليس من كلامنا. وإذا كان هذا الاستئناس ومحاولة طرد الوحشة كان هدفاً في ذاته في كتاب «الخطيئة والتكفير» فإنه يتحوّل إلى محاولة صياغة مشروع نصوصي يتحرك بمصطلحات عربية وبمفهومات عربية، من أجل قراءة نصوص في اللغة ذاتها، ولهذا فهو يشرع في خطوات لها طابع التكامل من أجل هذه الصياغة قارئاً التراث ونصوصه قراءة موجهة نحو هذا الهدف، فإذا كانت قراءته في المرحلة الأولى جاءت وفقاً لمتطلبات الموقف وما تمليه التداعيات التي تستحضرها عناصر المشروع الغربي، فإن القراءة في المرحلة التالية قراءة تأسيسية، ليست وليدة التداعي بل هي المبتدأ والمنطلق، لذا نجد الناقد يستدعي قول الحاتمي عن النص الجسد بأبعاده الاصطلاحية مكملاً إياه بحديث عبدالقاهر الجرجاني عن (الائتلاف)[٤٥] وما يفضي إليه من وظيفة،

ويحشد من النصوص ما يؤكد مفهوم الحاتمي عن جسدية النص وحيويته فيأتي بأبيات لأبي العباس عبدالله بن محمد الأنباري (الناشئ الأكبر)[٤٦]، ثم يخطو خطوة أخرى في اتجاه التأسيس النظري عبر الاستشهاد بمقولة للخليل بن أحمد عن تشبيه البيت بالخيمة حيث تنبثق فكرة البناء مستدعياً نصاً آخر للقرطاجني يحيل إلى تصوّر عربي شمولي يقول الناقد عنه انه يسبق الفكر النقدي في تصوّره البنائي للنص إذ يحقق (الائتلاف) بين (المختلفات)، ويستدعي أيضاً لثعلب العلاّمة اللغوي الذي يقيم التماثل بين النص والفرس، ويعقب على ذلك بقوله: «وهذه كلها ثقافة نصوصية حية ظلت تتنامى لدى الإنسان العربي مبدعاً ولغوياً ومنظراً»[٤٧].

وهكذا يقف على صورة (النص) عند العرب بوصفه جسداً حياً مركباً وعلى أنه ذو قيمة وظيفية، وينطلق من ذلك إلى تقرير وجود نواة النص (القلب)، وهو الصوتيم) البنية الصغرى: المضغة التي تقرر صلاح الجسد أو فساده على حد تعبيره، حيث تقوم بين الصوتيم وبين الأجزاء الأخرى للنص علاقات تتكون من التركيب الإنشائي والدلالي، ويشير إلى مفهوم الجرجاني حول علاماتية اللغة الذي يؤكد مفهوم (الإشارية) التي تفضي إلى الأثر. وإن بنيان النص الذي يقوم على هذه العلاقات والذي سبق به كولردج وديريدا وتمايزه عنها وأخذه بمبدأ تداخل النصوص الذي نستطيع أن نعانيه في جسد النص وتحولاته بوصفه ذا صفات وراثية، ويشير إلى أمثلة ذلك في المعارضات الشعرية والنقائض والاقتباسات والتضمينات وما يسميه الأوائل بالسرقات الأدبية أو (الاحتذاء) عند الجرجاني بما يجعل التعامل مع النص على أنه بنية متفوحة.

وهكذا يشير الناقد إلى منهج نصوصي متكامل يستقيه من التراث، ويسمي (الاجراء) بالتشريحية حيث يسير تركيبات النص وأبنيته، والنظر التأويلي الذي لا يكتفي بصريح الدلالة بل يعتني بخفايا الأمور، وبواطنها وذلك من خلال التمسك ببراهين النص ومقوماته التكوينية لكي لا نتوه في تأويلات تخمينية ينفرط بها حبل العلاقة فيما بينها وبين عالم اللغة والنص.

من هنا نجد الناقد وقد آب إلى المفهوم الوظيفي للبنية ووضع حدوداً لحرية الإشارة العائمة التي تحدث عنها في الخطيئة والتكفير، وكذلك فإن القراءة الاستقطابية التأصيلية في هذا الكتاب تحولت إلى قراءة تأسيسية تكاملية تسعى إلى بناء النظرية في تكاملها وتواصلها في كتاب «ثقافة الأسئلة»، ثم في كتاب «المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف»[٤٨]. حيث قاعدة (الاختلاف) مبدأ نصوصي يجد بذرته لدى الجرجاني، فالنص المختلف هو ذلك الذي يؤسس لدلالات إشكالية، والنص شبكة دلالية متلاحمة من حيث البنية، ومتفتحة من حيث إمكانات الدلالة، وهذا النص المختلف تشير إليه مقولات الجرجاني، وفي المقابل هناك مفهوم المشاكلة الذي يهدف إلى جعل الإبداع نظاماً انضباطياً يتشاكل النص بوصفه لغة مع الأشياء بوصفها واقعاً مقرراً سلفاً. فقد جعل الناقد من النص التراثي أساساً بينما جعل من النصوص الغربية نصوصاً ثانوية كديريدا يستدعيها عند الحاجة ليدلل أو يقارن أو يثبت فالنص - هنا - هو المنطلق وهو الأصل وهو هنا مؤسس وليس مجرد مؤصل.

الهوامش

(١) راجع فيما يتعلق بهذه المسألة:

ـ د. جابر عصفور، مقدمات منهجية، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد الأول ٢٠/ ١٢/ ١٤١٩هـ.

ـ علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣م.

ـ على حرب، نقد الحقيقة.. المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٣م .

ـ محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات (مركز دراسات الوحدة العربية)، ط١، بيروت، يوليو ١٩٨٢م.

(٢) صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عن النادي الأدبي الثقافي بجدة عام ١٤٠٥هـ الموافق ١٩٨٥م.

(٣) علي حرب، نقد النص، ص٤٥.

(٤) النص في أصل الوضع اللغوي يعني السير الشديد حتى يستخرج أقصى ما عند الناقة وهذا يعني بلوغ الغاية في الإبداع لو ترجمنا الحسي إلى معنوي، فالنص استخلاص للطاقة الإبداعية في عنفوانها، وأما البعد التوثيقي فهو المرتكز الثاني والإبانة، البعد الثالث، وفي عرف النص في المعجم الوسيط بأنه صيغة الكلام الأصلية التي وردت عن المؤلف، وهو ما يشير إلى البعد التوثيقي.

انظر ـ ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب (د.ت) مادة نص.

ـ الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق عبدالسلام هارون، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٦٤.

وانظر أيضاً ـ د.عبدالملك مرتاض (نظرية، نص، أدب) بين التراث والحداثة قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٤١٠هـ ص٢٦٧، ٢٦٨.

(٥) ميز الدكتور جابر عصفور بين النص والعمل الأدبي مشيراً إلى جملة من الخصائص أهمها انفتاح النص، وذلك في كتابه آفاق العصر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م ص١٨٥، ص١٨٦.

(٦) أشجان الهنـدي، توظيف النص التراثـي في الشعر السعودي المـعاصر، النادي الأدبي بالرياض، الرياض، ١٩٩٦ ص٢٢.

(٧) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير ص٩٧.

(٨) المصدر السابق ص٢٩، ص١٢٧، ص٢٠٩، ص٢٨٠، ص٣٣٧.

(٩) المصدر السابق ص٣١٥،

(١٠) المصدر السابق ص٢٣٥.

(١١) المصدر السابق ص٢٦٢.

(١٢) المصدر السابق ص١٩١، ص٢٩٢.

(١٣) المصدر السابق ص١١٦.

(١٤) المصدر السابق ص١١ وص١٠٤.

(١٥) المصدر السابق ص ١١ وص١٢.

(١٦) المصدر السابق ص٣٤٠.

(١٧) المصدر السابق ص٧٧.

(١٨) المصدر السابق ص٨١.

(١٩) المصدر السابق ص٨٣.

(٢٠) المصدر السابق ص١١١.

(٢١) المصدر السابق ص١٤٣.

(٢٢) المصدر السابق ص١٤٩.

(٢٣) المصدر السابق ص٢١٨، ص٣٤٨.

(٢٤) المصدر السابق ص٢٨٧.

(٢٥) المصدر السابق ص١٢٢.

(٢٦) المصدر السابق ص٣١٩.

(٢٧) المصدر السابق ص٣٠٢.

(٢٨) المصدر السابق ص٢٦١.

(٢٩) المصدر السابق ص١٥، ص١٦.

(٣٠) المصدر السابق ص١٦.

(٣١) المصدر السابق ص١٩.

(٣٢) المصدر السابق ص٢٥، ص٢٦.

(٣٣) المصدر السابق ص٩٨.

(٣٤) المصدر السابق ص١٣١.

(٣٥) المصدر السابق ص٥٣.

(٣٦) المصدر السابق ص٣١٧.

(٣٧) المصدر السابق ص٣٦، ص٣٧.

(٣٨) المصدر السابق ص٤٨.

(٣٩) المصدر السابق ص٧٩.

(٤٠) المصدر السابق ص١٩.

(٤١) المصدر السابق ص٣١٠.

(٤٢) راجع: عبدالرحمن بدوي، الفلسفة والفلاسفة في الحضارة العربية، موسوعة الحضارة العربية الإسلامية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، المجلد الأول، ص١١٦، ص١٩٩.

(٤٣) د. عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير (مصدر سابق) من ص٤٤ إلى ص٤٨، ومن ص٢٩٦ إلى ص٢٩٨ ثم ص٣١٤.

(٤٤) الخطيئة والتكفير ص١٥٢، ص١٦٨.

(٥٤) المصدر السابق ص٢٢٥.

(٤٦) المصدر السابق ص١٩٧.

(٤٧) صدر هذا الكتاب تحت عنوان (ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية) عن النادي الأدبي الثقافي بجدة ويحمل رقم ٧٢، بتاريخ ١٠/ ٧/ ١٤١٢هـ الموافق ١٤/ ١/ ١٩٩٢م.

(٤٨) ثقافة الأسئلة ص٩٦ ومابعدها.

(٤٩) المصدر السابق ص٩٧.

(٥٠) المصدر السابق ص٩٩.

(٥١) صدر هذا الكتاب عن المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م.

النقد الثقافي نظرية جديدة أم مشروع متجدد

معجب الزهراني

١ ـ ٥:

السؤال في عنوان هذه القراءة ليس سؤال استفسار أو إنكار. انه سؤال حواري في مرجعيته وغايته. سؤال الحوار الذي يحترم إنجاز الآخر بقدرما يحترم حق الذات في الاحتفاء بذلك الإنجاز ونقده والاختلاف عنه ومعه وصولا إلى إثراء القضية موضوع البحث. انه السؤال الذي لا يضع ذاتاً فردية مقابل أخرى ولا القراءة الذاتية مقابل الكتابة الغيرية بقدر ما يحاول تطوير الوعي بضرورة تكثير وتنويع المقتربات والمقاربات كي لا يصل أحد إلى الحقيقة الواحدة.

من هنا حرصت كل الحرص على بدء قراءتي بالتأكيد على الجهد الخلاق الذي بذله ولا يزال يواصله الغذامي طوال مسيرة نقدية ثرية لا شك في انها رفعت منسوب الوعي النقدي الوطني وأثرت الخطاب النقدي العربي المعاصر في مجمله. كما حرصت الحرص كله على

الحوار مع جهوده واجتهاداته باعتبارها أثرا لذلك القلق الخلاق الذي يثوي وراء كل إنجاز متميز في الكتابة كما في مجال الحياة، وهو ما صاغه المتنبي في البيت الشعري الذي يشبه النص العام:

وإذا كانت النفوس كباراً تعبت في مرادها الأجسام

وبإمكاني محاورة هذا البيت ـ النص وتحويره لينطبق أكثر على ما أريد قوله في هذا المقام المعرفي:

وإذا كانت العقول كباراً تعبت في مرادها الأقلام

٢ـ ٥:

تعود الغذامي وعودنا على كتابة غير مألوفة ومثيرة للجدل بكل أشكاله ومراميه. فمنذ «الخطيئة والتكفير» إلى كتابه الأخير «النقد الثقافي»: قراءة في الأنساق الثقافية العربية (المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠) وهو يركب الذلول والصعب ويخوض في اللجة والضحضاح سعيا وراء تحقيق هذه الذات الباحثة عن كل ما يعمق الاسئلة وينشر دواعي القلق الخلاق فيها وفي من حولها.

في البدايات كانت الكتابة مسكونة بهاجس تملك النظرية النقدية الحديثة، أو «الحداثية»، لاستثمارها في قراءة النص الأدبي قراءة تلزم ذاتها بما ان رهانها يكمن في تميزها واختلافها عما سواها. فالتحدي الذي كان مطروحا عليه وعلى جيل الثمانينات من النقاد الجدد في الفضاء العربي جاء متناسبا مع دهشة الاكتشاف والحرص على توطين وتعريب نظرية نقدية تغذت على اللسانيات وتمحورت حول أدبية النص الأدبي أو «شاعريته» في معظم توجهاتها وإنجازاتها.

أما في السنوات الأخيرة فإن مغامرة الكتابة ذاتها بدأت تغري

الناقد، الغذامي وغيره، بالمشاركة في تجاوز أوهام «النظرية الجاهزة» حيث اكتشف الجميع، هنا وهناك، أنها لم تكن موجودة إلا بشكل ناقص ونسبي ومتغير. فهذه النظرية التي تمحورت خلال عقود حول المقولات البنيوية، وبالأخص في نموذجها الفرنسي، انفجرت من داخلها لتؤول إلى ما كانت عليه منذ البدء، أي مجموعة مغامرات تتلون بكل الألوان وتتغير في كل مرحلة، حتى عند الناقد الواحد نفسه. لقد أصبحت حقيقتها كحقيقة هذه الذات الباحثة التي تعي وتعاني كونها لا تسبح في ذات الماء ولا تتنفس ذات الهواء مرتين. فالفكر لا يقيم في موضع الترحل و«البدونة» كما يسميه جيل ديلوز، والمفكر لا يقيم في موضع إلا ريثما يبحث أو يعين فيه أثرا يتركه أو يستصحبه وهو ينتقل إلى غيره باحثا عن خلفه وخلافه. إنها سمة الرحلة أو روح العصر حيث تمكنت تقنيات إنتاج وبث وتفعيل المعلومات والأفكار والنظريات والصور من دفع العالم والناقد والمفكر والقارئ في سيرورة لهاث متصل ومحروم حتى من وهم الوصول!.

في هذه الوضعية التي يسميها البعض «ما بعد الحداثة» وآخرون يعتبرونها مرحلة انتقال «ما بينية» لم يبق للذات الباحثة الخلاقة سوى اجتراح أفقها الخاص الذي يمكن ان يضمن لكتابتها الخاصة المزيد من اشكال التدفق الحر. لا شك ان رهان الكتابة المعرفية هنا يتحدد بمدى قدرتها على انتاج الجديد من المفاهيم وبلورة المزيد من التصورات وتفعيل ما تنطوي عليه من افكار واطروحات. اما حين يزيد منسوب القلق الخلاق فإن الكتابة لابد ان تترجم عن توق الكاتب ـ الباحث إلى ابتداع نظرية خاصة وانتخاب حقل بحثه الاختباري التطبيقي الخاص.

***

لا نريد لهذه القراءة النقدية ان تعرض الكتاب أعلاه في تفصيلاته الجزئية، خصوصا وان بعض الزملاء كفانا إنجاز هذه المهمة. ولقد بدأنا بالسياق النظري المعرفي العام لأننا نريد الحوار مع الكاتب وكتابته في المستويات التنظيرية التي تمهد للأطروحة وتبررها وذلك لأن الكتابة ذاتها تلتمس ملامح تميزها في هذا المستوى قبل غيره كما سنلاحظ. هكذا ينبغي طرح التساؤلات التي يمكن للحوار ان ينطلق منها ويعمقها دون ان ننسى ان مشروع الكتابة الغذامية هذه لا يزال يعد بالكثير من الإنجازات والمفاجآت.

إذن: ما هي الجذور المباشرة للنقد الثقافي؟ لماذا هذا النمط من النقد الذي يريد أن يتجاوز النقد الأدبي ليصبح «مشروعا» جديدا للكتابات الغذامية القادمة؟ كيف نستطيع نحن المشتغلين في ذات المجال والمسكونين بنفس الهواجس التفاعل مع هذه المغامرة بما ينميها وينمي مجالها المشترك؟

وهنا لعله من الواضح اننا نستبعد تماما سؤال مشروعية المغامرة التنظيرية المتعلقة بالتسمية، وذلك انسجاما مع إيماننا بأن للناقد مطلق الحق في تصور مغامرته المعرفية كيفما شاء لأن ما يعنينا نحن هو الإنجاز المتحقق الآن والمحصول النهائي المنتظر في المستقبل كما تعلنه الكتابة ذاتها.

* * *

يكمن الجذر المعرفي للنقد الثقافي في النظريات النقدية الحديثة التي مثلت جزءا من . . ورافدا في الفكر الحديث، وهو فكر النقد والنقدية بامتياز كما لا يخفى على أحد من المتابعين له والمشتغلين في مجاله. فالخطاب النقدي الذي يستمد مقولاته النظرية والإجرائية من

مختلف الحقول المعرفية - حتى من العلوم الرياضية والطبيعية البحتة - كثيرا ما كان يخرج عن النص الأدبي المحدد المفرد ليلتقي مع الفكر الفلسفي الحديث في الاشتغال على الخطابات والأنساق العامة التي تغذيها وتتدعم بها.

فمنذ ميخائيل باختين إلى تودوروف وإدوارد سعيد، مرورا برولان بارت وجاك دريدا وميشيل فوكوه وبول دي مان وأمبرتو إيكو، كانت عملية المراوحة بين النصوص والخطابات والأنساق الحديثة أو العتيقة من مألوف القراءة النقدية التي كان من الطبيعي أن تتخذ عند كل ناقد وفي كل مرحلة من مراحل تطور الناقد الواحد سماتها الخاصة كما ألمحنا إليه من قبل. فحواريات باختين تجاوزت الرواية إلى الفكر الفلسفي والاحتفاليات الشعبية وكان هدفها العميق أو البعيد هو خلخلة مونولجات الخطابات الدوغمائية السائدة، الإيديولوجي منها والثيولوجي. وفي نفس الفترة تقريبا كانت أطروحات سارتر تلح على حضور الذات الفردية الكاتبة وكتابتها في المجال العام وفق مقولة «الالتزام» الذي يترتب عن الحرب والمسؤولية وإلا اصبح قسرا وإلزاما يعيق كل إبداع في الادب كما في الفكر. وتوجه رولان بارت في عديد من مقالاته النقدية إلى توظيف السيميائية لنقد ثقافة المعيش اليومي الذي تهيمن عليه معايير وقيم الطبقة البرجوازية المخطوفة بنزعة الاستحواذ على المتع المبتذلة. ومنذ بداية الثمانينيات انعطف تودوروف الى تحليل وفضح اللغات النافية للآخر المختلف، سواء تمثلت في خطابات «الفاتحين» الأوائل للقارة الأمريكية أو في المتن الفكري الذي أنجزه كبار الفلاسفة والأدباء الفرنسيين عن الشعوب والثقافات الأخرى، بدءا من مونتين ومونتسيكو ووصولا إلى كلود ليفي-ستروس. اما إدوارد سعيد فركز في كتاباته الأساسية منذ نهاية

السبعينيات على نقد الخطاب الاستشراقي ثم الخطابات الإمبريالية التي طالما غذت وبررت نزعات الاختزال والتنميط العدائي ـ التحقيري لحظة التعامل مع الآخر الذي تمثل في الشرق العربي ـ الإسلامي أولا ثم امتد مع الحقبة الكولونيالية ليشمل بقية العالم. وضمن السياق ذاته خصص أمبرتو إيكو بعض كتاباته المتأخرة لنقد التوجهات العنصرية في أوروبا التي حولها «مكر التاريخ» إلى فضاء ماثل لتجمعات عرقية وثقافية فسيفسائية أربكت كل أوهام الصفاء اللغوي والإثني والحضاري العريقة الجذور «هنا» و«هناك».

هذا ولا حاجة بنا إلى التذكير بإنجازات فوكوه ودريدا وجيل ديلوز وشومسكي وبيير بورديو في هذا المضمار العام. . وجامعها المشترك كلها هو نقد أو نقض المركزيات التقليدية في سياق حضاري كامل.

وإذا كانت هذه المغامرات الفردية قد دشنت ما سيعرف لاحقا بالتوجهات ما بعد البنيوية أو «ما بعد الحداثية»، فإنها لم تكن تلح كثيرا على بناء نظريات جديدة مكان النظريات السابقة أو السائدة بما انها كانت كتابة ضد كل نظرية قارة يمكن ان تتحول إلى معيق للكتابة الحرة المتدفقة. فالذات الكاتبة تريد التحليق العالي فوق أكثر من مجال والتطواف الخاطف حول أكثر من قضية اشكالية بعكس ما تمليه أو تقتضيه البنى النظرية المحكمة إذ سريعا ما تتحول إلى الانطواء والعزلة باسم الموضوعية أو العلمية.

ورغم ان الأهداف لم تكن واحدة أو معلنة بطريقة مباشرة دائما فإن هذه التوجهات أو المغامرات كانت تحاول استحضار قضية الإنسان بعيدا عن النزعات الإنسانوية التقليدية. فهذا الإنسان قد يكون فرداً

مهمشا أو فئة اجتماعية مضطهدة أو شعوبا مهيمنا عليها لكنه يظل ذلك الكائن الذي ينطوي على معاناة كثيرة المظاهر والأبعاد ويمثل هوية مترعة بالاختلافات والطموحات ولذا كان استحضاره هو إعلان موارب لحضور الذات المفكرة الناقدة في عالمها ومجتمعها بما ان التقنية أصبحت تهدد العالم كله بالتحول إلى «صحراء اللامعنى»، وبما أن التعددية اللغوية والثقافية أصبحت تفرض على الجميع احترام الاختلافات والاعتراف بجدواها كي لا يمضي الجميع إلى المزيد من أشكال التوحش.

هذا في اعتقادنا ما يشكل الجذر المعرفي العام لـ «النقد الثقافي» كمصطلح وكحقل فسيح للمغامرات النقدية التي يبدو جليا ان خطابها العام تشبع من ركام الإنجازات حول أدبية النص الأدبي أو شعريته. والغذامي يشير بطريقته الخاصة إلى «ذاكرة المصطلح» في الفصل الأول المخصص لهذا الموضوع. لكنه في هذه المرحلة لا يكتفي بالعرض والتمثل ومحاولة التوظيف والاستثمار كما فعل في الجزء النظري الأول والأهم، من «الخطيئة والتكفير». فبعد إنجاز متنوع ومتجددة اتصل طوال حوالي العقدين من الزمن يتجه الناقد إلى موقع من يريد المشاركة أو الإضافة. هكذا يتوقف عند أطروحة فنسنت ليتش بصدد «النقد الثقافي» وقفة مطولة نسبيا لأن هذه التسمية من إبداع ذلك الناقد الذي حدد خصائصه ومرتكزاته وأهدافه ضمن سعيه إلى تدشين نقد «ما بعد بنيوي» ينسجم مع التحولات المعرفية والاجتماعية الراهنة. لكنه في فقرة لاحقة يسعى جاهدا إلى بلورة تصوراته الخاصة بشأن نقده الثقافي الخاص الذي يتطلب جهدا تنظيريا يكمل ويعدل ويعمق الجهد السابق بقدر ما يبرر وسم المصطلح أو المفهوم بسماته الخاصة بحيث يمكن تحويله إلى نظرية ومنهج يخصان الناقد ذاته. انها لعبة فصل

واستنساب سنعود إليها لاحقا: اما في ختام هذه الفقرة من قراءتنا فمن الضروري الإشارة إلى ان للنقد الثقافي جذرا آخر يكمن في كتابات الغذامي السابقة وتحديدا في «الموقف من الحداثة» و«ثقافة الاسئلة» و«القصيدة والنص المضاد» و«رحلة إلى جمهورية النظرية» و«المرأة واللغة». إذن لماذا صمت الناقد عن هذا الجذر القريب منه قرب كتابته إليه؟!.

٣ ـ ٥:

في آخر مقابلة معه قبيل وفاته أشار بول ريكور، أحد أهم الفلاسفة التأويليين المعاصرين دونما شك، إلى ان كل كتاب انجزه كان يتبقى منه «فضلة» تشبه الثغرة أو السؤال المفتوح على قضية ما، وهذا تحديدا ما كان يشكل نواة للكتاب اللاحق. كما اعترف هذا المفكر ان مجمل اعماله لا يمكن ان تمثل مشروعا محكما في المستوى النظري العام وإنما هي اختبارات لقضايا فلسفية وادبية ولغوية واجتماعية متعالقة وان اقتضت الكتابة الموضعية فصلها عن بعضها أو التنقل بينها بحرية من زمن لآخر.

هل يمكن ان نفيد من كلام كهذا في قراءتنا لكتابات الغذامي التي أخذته من النصوص الأدبية المفردة إلى النص الثقافي العام أو إلى ما يسميه بـ «الأنساق»؟.

أزعم ذلك. بل سأزعم ان مثل هذه القراءة ضرورية لأن ذاكرة الكتابة الذاتية أوسع وأعمق من «ذاكرة المصطلح» الذي يريد ان يسمي التحول والقراءة في احدى ذراها القلقة والخلاقة. فـ«الموقف من الحداثة» انطوى على كثير من الأفكار الجريئة التي تشرح وتوضح أو ترافع وتدافع أو تجتهد وتضيف؛ لكنها منظومة بأطروحة مفادها إن

الحداثة في مجال الكتابة الادبية والنقدية هي جزء لا يتجزأ من حداثة التصور والرؤية والعلاقة بالذات والعالم وإن في إطار رؤية اسلامية لم يشكك فيها الناقد قط. و«ثقافة الاسئلة» يعزز وينمي تلك الأطروحة بما ان السؤال باب كل معرفة وكل فكر يطمح إلى إضافة الجديد والمفيد الى المنجز الثقافي السابق والراهن. وفي «القصيدة والنص المضاد» يمكن ان نجد أول اطلالة على وضعيات المرأة في المخيال الشعري والثقافي العام، وهو الموضوع الذي ستتمخض عنه الأطروحة المركزية في احد أهم الكتابات العربية في هذا المجال وأعني «المرأة واللغة». وكتاب «تأنيث القصيدة» هو في زعمي تمديد لذات الاطروحة وان تم التركيز فيه على النموذج الشعري كما تبلور في قصيدة التفعيلة عند نازك الملائكة وبدر شاكر السياب. اما في كتابه «رحلة إلى جمهورية النظرية» فإن الغذامي يقارب وجوه الآخر المختلف وثقافاته المتنوعة من منظور باحث يريد كسر جمود اللغة النمطية السائدة عن هذا الآخر، أو عنده، لأن الأمر يتعلق بموضوع عام وملتبس تتغير أبعاده وملامحه في كل مرة تحاول الذات تأمله والإحاطة بحقيقته، أي بحقيقتها النسبية والذاتية بالضرورة!.

ومن يقرأ «النقد الثقافي» من هذا المنظور تحديدا سيلاحظ بسهولة ان الغذامي يسعى إلى احداث نقلة نوعية لا تفصل الكتابة هنا عن كتاباته السابقة بقدر ما تأتي ذروة لها ومنطلقا إلى مغامرات لاحقة في ذات السياق العام. لقد أعلن الناقد في عديد من محاضراته وحواراته وكتاباته المقالية ومقدمات بعض كتبه أعلاه انه اصبح منشغلا بالإنسان واللغة أو بلغة الانسان باعتبارها لغة يمكن ان تتحيز ضد انسانيته فتولد ثقافة مختلفة فاسدة لابد من نقدها والعمل على تجاوزها. هكذا إذن جاءت مغامرة «النقد الثقافي» لتسمي مشروعا يراد له الاستقلال في

المستويين النظري والمنهاجي بما ان مجال العمل المعرفي ـ الفكري يطمح إلى ان يطال انساق الثقافة العميقة لا نصوصها المتجلية فحسب. من هنا يبرر صمت الناقد عن جذور المشروع الراهن في إنجازاته السالفة، إما لأن الأمر من قبيل تحصيل الحاصل واما لأنه يريد ان نتعامل معه في كتابته الجديدة باعتباره «باحثا مفكرا» لا ناقدا فحسب. ثم ان لهذا الصمت وظيفة أخرى. أهم وأعمق ربما، يمكن ان نتقراها فيما وراء الهاجس الذاتي أو الفردي. واعني في مستوى علاقة هذا الباحث ـ المثقف بقضايا مجتمعه وأمته في المستوى الإيديولجي تحديدا. فإذا كان مثقف الخاصة قديما والمثقف النخبوي أو الاكاديمي حديثا قد شاركوا بصيغ مختلفة في عزل الثقافة عن المجتمع فإن الباحث ـ المثقف «ما بعد الحداثي» أصبح يعي خطورة ذلك ويحاول تجنبه قدر الممكن. إننا هنا أمام هاجس تفعيل المعرفة والثقافة ضمن إطار ما يسميه هابرماز مجال الفعل والتوال الاجتماعي العام أو «الجماهيري» وهو هاجس إنساني النزعة بقدرما هو ايديولوجي المنطلق والمرتكز. فالكتاب ينطوي على قدر غير يسير من النقد الذاتي لتلك الذات الناقدة التي شاركت سابقا في عزلة الثقافة العارفة النخبوية بما انها أغفلت الوظيفي لصالح الجمالي والتاريخي لصالح البنيوي المتفلت من كل زمن. لهذا تحديدا يلح الباحث على ان نقده الثقافي هو بديل عن الناقد الادبي «مثلما ان الناقد المثقف المنشغل بالمعاني والقيم الاخلاقية والفكرية والإيديولوجية هو البديل الأمثل عن الناقد الأدبي المنشغل بشاعرية النص أي ببناه الجمالية وتقنياته البلاغية. وكل هذا يجد تبريره ومرتكزه النظري والمعرفي في التحول عن «الحداثة» التي خيبت الكثير من التوقعات وأفسدت الكثير من الأذواق والعقول إلى «ما بعد الحداثة» التي تفسح مجالا واسعا للتعددية والاختلاف والمشاركة الفعالة. . وذلك ببساطة لأنها أصبحت

تنطوي على الكثير من التواضع والواقعية والتاريخانية والإنسانية. حتما سيجد بعض المتلقين في هذه الانعطافة أو «النقلة» نحو «النقد الثقافي» بهذا المعنى ما يشبه التكفير عن خطايا مؤلف «الخطيئة والتكفير» وتلك الكتب اللاحقة التي توالدت من متنه وهوامشه، لكن أليس خطاب المعرفة هو خطاب الخطأ بامتياز؟!.

بل لا نستبعد ان تصادف بعض نقداته الصارمة للحداثة ولأهم رموزها الشعرية والتنظيرية (ادونيس) هوى معلنا أو مكتوما لدى خصوم الحداثة والتحديث السائدين، سواء كانوا من دعاة أنسنة الأدب والنقد والفكر أو من دعاة الأسلمة لكل سلوك لغوي ومعرفي وأخلاقي.

وفي كل الأحوال فإن هذا التلقي المتوقع، والمبرر تماما، ينبغي ألا يشغلنا عن كون النقلة أو الانعطافة الجديدة لا تنطوي على قطيعة مع الذاكرة العميقة لكتابة غذامية قد تغير موضوعها وتوسع مجالها وتعدل أدواتها وأهدافها لكنها تظل في مجملها تمثل مشروعا واحدا فيه من التدفق الحيوي بقدر ما فيه من القدرة على التنوع والتجدد كأي كتابة خلاقة.

هنا تحديداً لعل العودة إلى كلام بول ريكور تساعدنا على بلورة ثلاث ملاحظات عن تلك الكتابة ـ المشروع نأمل أن تمهد لحوار أكثر عمقاً مع أطروحة الكتاب الراهن ومرتكزاتها النظرية والمنهاجية.

الملاحظة الأولى تتعلق تحديدا بهذه النزعة التأويلية القوية في الكتاب الراهن كما في الكتب السابقة حتى ليصح ان نعتبرها سمة ظاهرة أو متجلية بوضوح في كتابة الغذامي الناقد الادبي والناقد الثقافي. فالغذامي كان ولا يزال «ناقدا تأويليا» بامتياز، وبالمعنى

الفلسفي للتأويلية إذ تستند إلى التسليم بدور الذات في قراءة نص العالم «وفق مقصديات معلنة أو مضمرة محايثة لكل قراءة لكنها لا تكون منتجة للمعنى إلا حينما تخضع التأويل للانضباط النظري والصرامة المعرفية. من هنا نجد ان الشواهد النصوصية توجه باستمرار خلال القراءة لتدعيم الرأي وتبرير الموقف من ذات الموقع وزاوية النظر الخاصة، وهذا ما تستجيب له النصوص الادبية أكثر من النصوص المعرفية كما سنتبينه تالياً.

الملاحظة الثانية ان تلك النزعة التأويلية ومحفزاتها العميقة هي التي تدفع بالذات وكتابتها إلى غياب ذلك الحذر المعرفي الذي يدفع بالباحث التحليلي الاستقرائي إلى ترك بعض القضايا مفتوحة على الشك والتساؤل، أي على المزيد من دواعي البحث والنظر. بناء عليه يمكن تفهم وتفسير النبرة الوثوقية العالية التي تتكرر في هذه الكتابة باستمرار. فهي نبرة لا تدل على الغرور أو انغلاق الذات على ذاتها العادية أو العارفة بقدر ما تدل على ذلك القلق العميق اذ يتحول إلى طاقة تنفي مشاعر الاحباط وتقاوم دواعي الألم واليأس في شروط اجتماعية وتاريخية وثقافية لا تبعث على الاطمئنان ولا تبرر الكثير من أشكال التفاؤل.

الملاحظة الثالثة تتعلق بما يمكن ان نعتبره بمثابة النسق العميق في هذه الكتابة الغذامية المنجذبة، حد الانخطاف، إلى النظرية والتنظير. هنا ايضا قد نتعجل في الحكم فنقول اننا أمام مفارقة لم تعد مبررة الآن وهنا. ذلك لأن النظريات المحكمة أو الشمولية لم تعد لها جاذبية تذكر لا عند المفكرين الفلاسفة ولا عند نقاد الادب أو الثقافة، كما أشرنا إليه في فقرة سابقة وكما يلح عليه الغذامي نفسه في الفصل الأول من كتابه

حيث يعرض ابرز التوجهات الفكرية والنقدية «ما بعد الحداثية». اما إذا ما تريثنا وتعمقنا في التفهم و«التأويل» فإننا سنجد في هذا الولع النظري أثراً لوعي الذات الكاتبة بضرورة مراقبة القراءة التأويلية عبر الجهد الذهني المنظم والصارم لتكون مقنعة أو مبررة قدر الممكن والمستطاع.

ونضع كلمة التأويل أعلاه بين المزدوجات كيما نحتاط ونؤكد على ان هذه الملاحظات قد تكون هي ذاتها لا أكثر من تأويلات تعبر عن استجابة خاصة لهذه الكتابة التي صاحبناها وتعاطفنا معها منذ البدايات. وفي كل الأحوال فإن قيمة الملاحظة تتجدد بمدى قدرتها على تعيين المزيد من مساحات أو فجوات الحوار مع كتابة لابد ان تنطوي، وهي المتدفقة الخلاقة دائما، على ثغرات أو مظاهر عماية تسمح لذوات وقراءات أخرى بالسكنى فيها، ولو عبورا.. وهذا ما نحاوله منذ البدء.

٤ ـ ٥:

تجد مغامرة «النقد الثقافي» أهم تبريراتها المعرفية والفكرية والإيديولوجية في الاطروحة المركزية التي تلح عليها الكتابة منذ المقدمة إلى الفقرة الختامية بعنوان «رجعية الحداثة».

هذه الاطروحة تذهب إلى أن الأنساق الثقافية المتمركزة حول ذات فردية فحولية استبدادية نافية للآخر وقامعة للاختلافات هي الداء القديم المتجذر والمتجدد في ثقافتنا السائدة.

إذا كان النسق هنا يمكن أن يعبر عن حضوره ويباشر تأثيراته في الكثير من النصوص الادبية والنقدية والفكرية فإنه وجد في النص الشعري، وتحديدا في شعرية المديح والهجاء والفخر، نموذجه وذروته التعبيرية جماليا ودلاليا.

هكذا إذن تسربت تلك الانساق «من الشعر وبالشعر لتؤنس لسلوك غير انساني وغير ديمقراطي، وكانت فكرة «الفحل» وفكرة «النسق الشعري» وراء ترسيخها، ومن ثم كانت الثقافة ـ بما أن أهم ما فيها هو الشعر ـ وراء شعرنة الذات وشعرنة القيم «كما يقول الباحث في المقدمة (ص ٧). وهكذا تمكنت الرؤى والتصورات التسلطية من التناسل مع اللغة والممارسة بسبب هذا النسق الخطابي الجميل والخطير أو المختل في نفس الوقت وكأن ثقافة كاملة ظلت تعيش وتعاني سيرورة «استفحال» منذ عمر بن كلثوم والنابغة إلى أبي تمام والمتنبي وصولا إلى نزار قباني وادونيس.

وما معايير الفحولة الشعرية التي بررت تصنيف الشعراء في طبقات، وترتيبهم في مراتب تفاضلية داخل الطبقة الواحدة، سوى المظهر الأدبي ـ النقدي لذلك النسق الأعم والأعمق الذي يمجد القوة على حساب الحق والغلبة على حساب المشروعية ومنطق المصلحة الفردية أو النخبوية على حساب منطق المصلحة الاجتماعية والاعتبارات الإنسانية.

فبالرغم من ان الرؤى والتصورات والتشريعات الإسلامية قد بثت منظومة نسقية كاملة تتأسس على مبادئ الحق والعدل والصدق والمساواة في ترتيب الواجبات بحسب القدرات وتعيين المسؤوليات بحسب المواقع إلا ان ذلك النسق العميق الجذور في الثقافة القبلية سريعا ما عاد ليشتغل في الفترات اللاحقة. وترتبط هذه العودة أو هذا «النكوص» بتلك اللحظة المشؤومة التي راجع فيها مشروع «دولة الأمة» لصالح مشروع «دولة العشيرة والقبيلة» ونموذجها الأول الدولة الأموية. فنظرا لكون مشروع التدوين بمعناه الثقافي ـ التاريخي العام قد

تأسس وتم تدشينه في سياق هذه الوضعية الشاذة بمعنى ما فإنه قد خضع لشروطها ودعم اخلاقياتها ومعاييرها السائدة وكأن النسق ما ولد هذه الوضعية إلا ليعود فيتغذى عليها ويتقوى بها .

اما مبررات تركيز الباحث على النموذج الشعري فتتمثل في الدور الاستثنائي الذي لعبه ويلعبه هذا الخطاب الجمالي في ثقافتنا وتاريخنا منذ ان كان «ديوان العرب» وسمة لغتهم وخزانة علومهم إلى أن اصبح رمز الحداثة والتحديث لدى النخب الراهنة .

ومع ان الباحث يصوغ الاطروحة أعلاه في شكل تساؤلات تتطلب الاستقراء والتحليل والاستنتاج كما يفترض إلا ان الكتابة تكشف تعلق الأمر بفرضية تأويلية مسبقة تكمن نواتها الصلبة في كتاباته السابقة، وبخاصة تلك المتعلقة بتصورات المرأة في اللغة والثقافة والمجتمع كما ألمحنا إليه من قبل .

من هنا تحديدا نلمس ما يشبه المنطق المقلوب، أو المعكوس في العلاقة بين الاطروحة أعلاه ومستندها النظري إذ ان الفرضية هي التي تولد النظرية وتتطلبها للتخفيف من مظهرها التأويلي فلا تعود نتاج قراءة أو «استجابة» خاصة بالناقد في مرحلة ما من مراحل حياته وكتابته! . بصيغة أكثر وضوحا نقول ان القناعة العميقة لدى الباحث بوجود ذلك النسق الشعري وبكونه السبب الأهم لأزمة ثقافة كاملة هي التي دفعته إلى تبني «النقد الثقافي» باعتباره نظرية مثلى تعين الاشكالية بقدر ما تعين على نقدها بهدف تجاوز آثارها السلبية على الإنسان فردا ومجتمعا، مبدعا ومتلقيا، ذاتاً وآخراً. أكثر من ذلك نزعم ان المغامرة التأويلية لبعض النصوص الشعرية المحددة تمددت واتسعت لتشمل «الثقافة» في مجملها وهذا ما يعمق منطق القلب أو العكس أعلاه .

فالذات تصادر على المطلوب تحقيقه وإثباته منطقيا، أو معرفيا أو علميا، فيتحول الرأي الخاص والفكرة الواحدة إلى اطروحه شاملة تتقدم لتكتسح النصوص اكتساحا. وإذا كانت النصوص الادبية بطبعها حمالة أوجه وتنصاع لمختلف التأويلات فإن النصوص المعرفية تبدي مقاومة شديدة نظرا لصلابة ذاكرة المصطلحات والمفاهيم المكونة لها بشكل عام. هذا ما نلمس أثره بقوة في كل مرة يحاول فيها الباحث تحديد مفاهيمه النظرية والاجرائية وعلى رأسها بالطبع مفهوما «النسق» و«النقد الثقافي».

فالنسق يحدد مرة باختلافه عن مفاهيم «البنية» و«النظام» ومرة من خلال آثاره ووظائفه إذ يحضر في عبارة يصوغها الفرد لكنها لا تعبر عن الفردي والجزئي بقدر ما تعبر عن الجماعي والكلي وبالتالي تصبح «جملة ثقافية» دالة على ذلك النسق وممثلة له.

لكننا ما ان نتابع تلك التحديدات (ص ٧٦ وما بعدها) حتى ندرك ان المفهوم الذي كان واضحا في اذهاننا لرواج استعماله لدى الباحثين في عدد من المجالات يصبح ملتبسا وغامضا. ومع ان المفهوم بشكل عام يظل تصورا ذهنيا ينبغي تفهمه عبر أثره لا في جوهره أو في وجوده العياني الملموس إلا ان التباسه هنا يعود في جزء اساسي منه الى عدم كفاية التحديد. هذا ما يتضح أكثر فأكثر عندما يتعلق الأمر بالمفهوم الثاني الذي لا يتمتع بنفس الرواج التداولي بما انه مفهوم جديد أو حديث نسبيا. فالنقد الثقافي يبدو على كثير من الشفافية و«المقروئية» عند ليتش الذي يحدد خصائصه النظرية عبر جملة مستويات أهمها ما يتعلق بموضوعه الممتد من النص المفرد إلى «أنظمة الخطاب» كما يوضحه الغذامي نقلا عنه (ص ٣٢).

لكن المفهوم ذاته لا يعود مفهوما عندما يحول الباحث نقله من رتبة المصطلح إلى مرتبة النظرية الخاصة والمنهج الخاص لأن المنقول يتكاثر ويتوزع ويتداخل ويثقل باستمرار كما نجده في الفقرة ٢ ـ ١ ص ٦٢ وما بعدها. فالنقلة النظرية العامة والاساسية تريد ان تطال الفعل النقدي كله ولذا تتوزع إلى عمليات اجرائية تتضمن كما يقول الباحث «نقلة في المصطلح» و«نقلة في المفهوم (النسق) و«نقلة في الوظيفة» و«نقلة في التطبيق». ثم تأتي النقلة الأولى فتتفرع إلى ستة مواضيع يكاد يستقل كل منها عما قبله وعما بعده يحول الحديث عن كل موضوع أو «قضية» إلى جهد تنظيري خلاق في ذاته لكنه لا يساعد على تحديد المصطلح المركزي. هنا تحديدا ندرك ان عملية التحديد هي في عمقها محاولة تحرير المصطلح من ذاكرته الدلالية الغيرية بهدف استنسابه، أي تملكه كمصطلح ذاتي، ومن ثم تحويله إلى إطار نظري يسمى المغامرة النقدية الجديدة والخاصة. وإذا كان من المؤكد ان الباحث أثرى المفهوم بالكثير من المعاني والأبعاد النظرية والوظيفية الجديدة إلا انه يظل أكثر مفهومية في علاقته بذاكرته الأولى وكأنه مفهوم يقبل النقل والتعديل والاستثمار بقدر ما يقاوم عملية الاستنساب.

هذا ما ينعكس سلبيا على الجزء النظري من الكتاب، أي على الفصلين الأول والثاني اللذين لا يبدوان وظيفيين حتى لكأنهما ملحقان بالكتاب بعد انجاز القراءة التأويلية التي تنطوي عليها تلك الاطروحة المركزية. بل ان الفصل الثاني قد يبدو نابيا في موضعه بعكس فيما لو جاءت فقراته كملاحظات موسعة في الهامش أو كثبت اصطلاحي يأتي في نهاية الكتاب ليعطي تلك الاجتهادات الخلاقة في كل فقرة فرصة مثلى للبروز.

من «الخطيئة والتكفير» حيث يتم عرض ابرز التيارات والمغامرات النقدية بطريقة مختزلة وشفافة لا شك انها مفيدة لتفهم المرجعية المعرفية لكتابة تريد ان تتموضع في شرطها الابستمولوجي العام دون ان تفقد خصوصيتها وتميزها من منظور سياقها الثقافي الخاص.

اما حينما نصل الى الفصل الثالث حيث تبدأ القراءة التطبيقية فإن الكتابة تستعيد تدفقها الحر ووهجها الخلاق، بل ان الاجتهادات التنظيرية التي تخترق الكتابة في كل فقراتها تجعل المفاهيم تبدو أكثر شفافية وتماسكا وهي تعمل وتفعل منها حينما كانت توضح وتحدد نظريا!.

٥:

أشرنا في فقرة سابقة الى المغامرات الخلاقة لبعض النقاد الذين أفضت بهم تراكمات إنجازاتهم وإنجازات غيرهم في هذا المجال إلى تجاوز نقد النص الادبي إلى نقد الخطابات والمنظومات والأنساق الثقافية الأكثر شمولية وتأثيرا في الذهنيات والسلوكيات. ولعله من اللافت للنظر ان ناقدين من أبرز ممثلي هذا التوجه بالأمس واليوم وهما إدوارد سعيد وتزفتان تودوروف لم يجدا حاجة ملحة إلى إعلان القطيعة لا مع إنجازاتهما السابقة ولا مع النقد الادبي السابق أو الراهن!.

بل ان تودوروف الذي لمع اسمه كناقد بنيوي يحاول التأسيس لعلم السرديات بعيدا عن مقولات المؤلف والمجتمع والسياق التاريخي أو الإيديولوجي أعلن تحوله بشكل هادئ من خلال كتيب بعنوان «نقد النقد» يحاور فيه أبرز الإنجازات النظرية والمنهاجية ليؤسس عليها توجهه الجديد ويبرره.

هكذا حضر باختين وسارتر وإيان وات باعتبار ما تنطوي عليه

أطروحاتهم «القديمة» من وجاهة معرفية واخلاقية بما ان قضايا الإنسان فردا أو فئة أو جماعة كانت حاضرة في صلب اهتماماتهم ولذا يستعيدها الناقد لتحضر في المركز من وعيه وكتابته في توجهه الجديد. ونخص بالذكر تودوروف لأن إدوارد سعيد لم يتورط قط في عزل وفصل النص الإبداعي أو النقدي عن مؤلفه ومجتمعه وعالمه، أي عن سياقات انتاجه وشروط تداوله، وذلك لأن الناقد عنده صورة من صور ذلك المثقف الفعال أو العضوي أو الملتزم الذي نادى به فيكو وغرامشي ولوكاش وسارتر وفرانز فانون وغيرهم.

وإذا كان أياً منهما لم يصنف ذاته وإنجازاته لا ضمن الحداثة ولا في «ما بعدها» فذلك ربما لأن حضورهما الفعال في سياق الخطابات النقدية والفكرية الحديثة كان قد تم بطريقة منتظمة وهادئة لا مجال فيها للكشوفات المدهشة أو للمفاجآت الصادمة كما هي حال النقاد من خارج ذلك السياق.

حتى ما ينقله الغذامي عن ليتش بصدد «النقد الثقافي» لا نلمس فيه نبرة إعلان القطيعة الحادة مع نقد قديم أو سائد وكأن المغامرة النقدية الجديدة لا أكثر من استمرارية خلاقة لما سبقها يبررها منطق التراكم والتحول أولاً وبعد كل شيء.

بناء على هذا كله لنا ان نتساءل عن مدى جدية وجدوى اعتبار الغذامي «النقد الثقافي» عنده نظرية جديدة أو بديلا عن النقد الأدبي؟!.

ولإبعاد هذا التساؤل عن شبهة السجالية ـ وهي نزعة تغري بها كتاباته وحواراته بصدد القضية حتما ـ لابد ان نعترف أولاً بأن إنجازاته المتلاحقة عبر مسيرة نقدية متجددة باستمرار تتيح لنا مقاربة التساؤل

أعلاه من منظورين مختلفين ومتكاملين نأمل أن يعززا التلقي الحواري الفعال لهذه الكتابة الخلاقة.

ففي شق من كتابة الغذامي تحمس الناقد - كغيره - لمقولات تذهب في مجملها إلى تأكيد استقلال النص عن شروط انجازه وتداوله ولزومه لوظائفه الجمالية أو الشاعرية بما ان للوظائف الاخلاقية والفكرية والإيديولوجية نصوصها الخاصة التي ينبغي البحث عنها خارج النص بل خارج السلسلة الأدبية والفنية. وفي شق آخر من ذات الكتابة نجد نزعة قوية لتوجيه الخطاب النقدي وموضوعه الادبي (أي النص الشعري أو السردي) إلى التفاعل مع الإنسان والفاعلية في علاقات الراهن. هذا التوجه الذي ابتدأ مع «تشريح النص» سيتعزز في كتابات لاحقة ليصل ذروته في «المرأة واللغة» و«تأنيث القصيدة» فضلا عن «ثقافة الوهم» الذي صدر في الفترة الفاصلة/ الواصلة بينهما. إذن لا غرابة أن نقول إن «النواة الصلبة» للاطروحة المركزية في الكتاب الراهن، وهي تحديدا قضية الفحولة بمعناها السلبي، بل البدائي الوحشي، موجودة سلفا في هذه الكتب كما في كتابات مختلفة اللغات والتوجهات وتفيض حتما عما يسمى اليوم «النقد النسوي» الذي يعد من أقوى التوجهات النقدية ما بعد البنيوية (ولا نقول هنا ما بعد الحداثية).

وحينما نمتطي مركبة التأويل الغذامية ذاتها فإن شقي الكتابة هذين يمكن ان يقرآ باعتبارهما أثراً واحداً لذلك القلق الخلاق الذي يولد هذه الكتابة المتدفقة المتنوعة بقدرما يعبر عن ذاته فيها بأكثر من صيغة. فالذات الناقدة قلقة على كتابتها التي يراد لها التميز والاختلاف والريادة بمعنى ما. والذات الباحثة قلقه من مجال بحثها الذي يراد له ان يتجدد

ويتوسع باستمرار حتى لا يضيق وينعزل عن واقع ومصير مجتمعها وأمتها وهي تعاني صدمات الحداثة المحايثة بالضرورة لمشاريع التنمية والتحديث ويراد لها تجاوزها بالعمل الإنجازي الخلاق لا بمجرد الأقوال الشعارية والشعرية المخدرة للوعي والمزيفة للواقع .

في ضوء هذا القلق المتراكب و«المنتج» يمكن تفهم إلحاح الباحث المفكر على كون النقد الأدبي لم يعد يكفي لقراءة إشكاليات حادة بدأت تحضر في مجال الوعي العام، وبخاصة بعد حرب الخليج الثانية التي شكلت مواقف بعض النخب والجماهير العربية صدمة كبيرة للجميع هنا. فحينما يتحدث أو يكتب فرد مبدع أو زعيم بنفس تلك اللغة الجاهلية المستبدة والعدائية لما هو إنساني في الإنسان فما ذلك إلا مؤشر على خلل عميق في الثقافة. وحينما تنساق «الجماهير» وراء بلاغة الاستبداد والتطرف في كل مرة تطرح فيها حقوق الإنسان العادي وقضايا المرأة وحريات التفكير والتعبير والاختلاف فما ذلك إلا دليل علي ذات الخلل إذ يتقنع بأكثر من قناع. ومع ان هذه الاشكاليات اصبحت موضوعا جماهيريا عاما في مختلف وسائل الإعلام والمعلومات المستقلة نسبيا عن المؤسسات الرسمية إلا انه من الضروري محاولة التأسيس نظريا ومنهاجيا لمقاربتها حتى لا يتحول الكلام عنها إلى تنفيس عابر.

من هنا تتحدد أهمية «النقد الثقافي» كمغامرة يراد لها ان تطال الخطاب الثقافي في مجمله وان تنتشر وتؤثر في أوسع مجال تواصلي ممكن. فالنقد في العقدين الأخيرين لم يعد نصا على نص ولا مجرد فذلكات ذهنية باهرة وفارغة بل هو فكر وأداة لانتاج المزيد من هذا الفكر النقد الذي جعل لبعض النقاد المعاصرين حضورا فعالا في

مختلف القضايا الإنسانية العامة كما رأينا .

هذه الرؤية النقدية التي تساءل وتبحث وتحلل وتؤول لتثير أقصى قدر ممكن من القلق الخلاق لدى المتلقي هي في اعتقادنا ما يتعين على الوسط الثقافي الحوار معها بما يكفل تعميقها وتوسيعها في أذهاننا وكتاباتنا ولا مشاحة بعدئذ في التسميات .

وحتى حينما ترتبك التحديدات النظرية أو تعلو نبرة الثقة في الذات ومشروعها النقدي الخاص أو تشتط نزعة التأويل بصدد نص أو شخص ما فإن القراءة الحوارية ينبغي أن تمضي إلى ما هو أهم وأجدى . فمرجعية الحكم هنا ينبغي أن تتناسب مع مرجعية الكتابة ذاتها وبالتالي لن تكون المشاعر الشخصية الضيقة أوالمواقف الإيديولجية الحدية المنغلقة بل هي متمثلة في هذا الوعي النقدي الذي لا يستثنى الذات من المراجعة الصارمة، حد القساوة أحيانا .

ولقد كان لبعض الفلاسفة المسلمين، وبخاصة ابن رشد، مواقف نقدية أكثر صرامة من الشعر العربي السائد إذ لوحظ انه لا يساعد على تهذيب النفس الإنسانية وتوجيه أفعالها نحو القيم العليا أو القضايا العامة لمجتمع يراد له أن ينتقل من تجمعاته العصبية الضيقة إلى ذلك المجتمع المدني العقلاني المنفتح الذي طالما حلموا به وسعوا إليه . ورغم إن هذه المواقف التي بحثت في دراسات نقدية معمقة لا تستحضر ضمن أطروحة الغذامي إلا انها يمكن أن تشكل، ومن منظور قراءتنا الراهنة على الأقل، خلفية نظرية غاية في الأهمية لكتابة كهذه، وهذا ما قلته للباحث بعد قراءة مخطوطة الكتاب الراهن .

وأخيراً لعله من تمام مقتضيات الحوار السابق والراهن ختم هذه القراءة بملاحظتين أرجئتا قصدا إلى هذا المقام .

الملاحظة الأولى تتعلق بحقيقة أن تعدد وتنوع الأنساق في أي ثقافة بشرية لا تبيح لأي خطاب معرفي جدي اختزال الثقافة في نسق واحد ازلي وأبدي. فهيمنة بعض الأنساق في بعض الفترات أو المراحل التاريخية هي ظاهرة تاريخية ينبغي أن تحلل وتعلل في ضوء التاريخ الذي تكمن تاريخيته تحديدا في تعدد وتغير أنساقه وخطاباته ومؤسساته وسلطاته.

الملاحظة الثانية منبعثة عن الأولى وهي أن لبعض الأنساق في بعض الثقافات حضورا وتأثيرا أقوى وأكثر استمرارية، لكن هذا لا من هذا المنظور لعل قراءة مختلفة للاشكالية التي يطرحها الغذامي في هذه المرحلة من مشروعه النقدي المتجدد والخلاق تكشف لنا عن وجاهة المغامرة باتجاه أطروحة ـ وربما أطروحات ـ مختلفة، بل ومناقضة لأطروحته تناقضا ينمي الأطروحتين معاً.

فربما كان الشعر هو الحلقة الأضعف في الثقافة العربية ـ الإسلامية بعيد تشكل الإمبراطوريات والدويلات ولذا سهل استتباعه واستثماره لصالح الأنساق والسلطات الأكثر تحكما وتأثيرا في علاقات المجتمع والتاريخ. فواقع الحال في الماضي والراهن يؤكد لنا جميعا أن نسق العلاقات الأبوية ـ البطريركية في المستوى الاجتماعي ونسق السلطة الفردية الاستبدادية في المستوى السياسي ونسق الرؤية الأسطورية، الخرافية أو اللاعقلانية، في مستوى الثقافات الشعبية السائدة هي الجذر العميق لذلك الخلل العميق في علاقات الذات بالآخر والمجتمع والعالم.

وهنا قد يعود إلينا ذات الصوت الغذامي ليؤكد لنا أن الشعر أو الخطاب الشعري كان ولا زال هو المعبر الأمثل، أي الأجمل والأخطر،

عن تلك الأنساق الثقافي التاريخي الخاص.

ومع ما يكمن في هذا القول من أثر للاشتغال الطويل على الشعر من قبل ناقد قدم ذاته باعتباره شاعرا وشاعريا ذات يوم إلا اننا لابد أن نصغي إليه ونحترم أطروحاته وهي تتحول إلى النقد الثقافي مثلما يتحول النقد الراهن في جزء أساسي منه إلى الفكر النقدي بالمعنى الفلسفي العميق والشامل لهذا المفهوم.

وفي كل الأحوال فإن مهمة كل نقد تتحدد بمدى قدرة الذات العارفة الباحثة على المشاركة في تنمية وتعميق الوعي بإشكاليات حقل أدبي ـ ثقافي لا شك أنه يتسع، بل ويتطلب العديد من المقاربات التي يحاول كل منها استكشاف مكوناته وتحديد منظوماته وتحليل إشكالياته من منظور يختلف ويتكامل مع المنظورات الأخرى للباحثين الآخرين.

الغذامي وأقنعة الموت

معجب العدواني

يشكل الموت بوصفه أقنعة خطاً عاماً ينتظم مشروع الغذامي النقدي، ذلك أن خط الموت لم يرد حاملاً للتجريد في نتاجه فحسب، ولكنه تضمن دلالات أكثر عمقاً، وقد تلبس مظاهر مختلفة منها ما كان موازياً لنماذج من الفكر العالمي منطلقاً من مصطلح (القطيعة الابستمولوجية) بوصفه أهم المصطلحات التي انتشرت في تاريخ العلوم، ومنها ما تلبس رداءً خاصاً به، وقد حاولت هنا أن أتبين بعض ملامحها في انتاجه النقدي أولاً؛ ومن ثم القيام بمحاولة تأويلية لتلك الأقنعة التي تكشف تحولاتها من مجاز الموت إلى موت المجاز.

قد يلوح تساؤل ما عن مدى ابتعاد تنظير الغذامي وممارسته النقدية في اطار مشروع النقد الحديث عن مفردات تتصل بالنزعة الإنسانية كالثورة والحرية التي كانت قد ازدهرت معها وبها المذاهب النقدية السابقة، وهي المذاهب التي ضمنت للإنسان نوعاً من التميز على الأشياء المحيطة به، لكن الصيغة التي كرس عبرها الغذامي - عبر

مجمل نتاجه ـ لمفهوم الموت وما انبثق عنه من حقول دلالية نابعة من فلسفة بنيوية أو ما بعد بنيوية، وربما خلق موقفاً عدائياً للفلسفات الفردية، كما أقرته مناهج البنيوية توشك أن تخلق تلك العدمية النسبية التي تضمن لنا البقاء في مستوى الموقف الايجابي من العالم، وهي تبحث عن تشكيل لوحة قيم جديدة ضمن هذا المستوى، وفي هذا السياق يقول دوستويفسكي: كلنا عدميون[1].

نوشك أن نحدد ملامح أقنعة الموت في كتابة الغذامي إلى ملامح عامة استراتيجيته النقدية، لها صفتها الشمولية وتتأثر بالمعطى الثقافي الكوني والناتج عن فلسفة تمنهج النقد، ومن تلك المفاهيم (موت المؤلف)، وملامح خاصة بالنقد الحديث في خطابه، إلا أن البدء سيكون هنا عبر تلك الملامح العامة اولا ومن ثم تناول الملامح الخاصة بكتابته.

موت المؤلف

تتبدى كثير من الأسئلة التي يثيرها هذا المفهوم بوصفه امتداداً لمصطلح نقدي شاع في النقد الغربي، ومن هذه الأسئلة: هل استوعب النقد العربي الحديث ووعينا النقدي مفهوم (موت المؤلف) بوصفه مدخلا واسعاً للتعامل العلمي مع النص؟ وكيف تعامل الغذامي مع هذا المفهوم النقدي؟

حرص الغذامي في مطالع اتجاهه النقدي على تبني الكشف عن هذا المفهوم وتقريبه في ثقافتنا المحلية، ولذا فقد كان موت المؤلف هاجسه الاولي منذ صدور كتاب (الخطيئة والتكفير) إذ عرض له نظرياً وأجراه ممارسة، وأضاف اليه في كتابي (ثقافة الأسئلة) و(المؤلف من

الحداثة).

ثم اختار الغذامي نصوصاً شعرية غير مرة وفي أكثر من موقع لايضاح هذا المفهوم النقدي المنقول (موت المؤلف). كل ذلك حتى يتمكن من تبييء المفهوم عبر طرق ثلاثة:

١ ـ استنبات الملامح التراثية لهذا المفهوم، ومثله فعل عبدالفتاح كليطو في كتابه الذي بعنوان (الكتابة والتناسخ)، ولعل انطلاقته كانت مع البيت الذي يقول فيه المتنبي:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

فقد منح الغذامي هذا البيت اشارات نقدية مهمة، إذ كانت الاشارة اليه في كتابين سابقين حين يرى في الاشارة النقدية الاولى ان الشاعر يعلن عن (نوم المؤلف) باعتباره صورة من صور موت المؤلف أي تعطيل حيوية دوره، والنص يصبح آنذاك أثراً معلقاً واشارة حرة» وهذا هو النص ومعه القارئ يسهر ويخاصم جارياً وراء الشاردة التي لا يلحق بها، والشوارد هنا هي الكلمات، كما ينص البيت السابق لهذا البيت (وأسمعت كلماتي من به صمم) وفي اعتماد النص على نفسه لا على صاحبه أو نية المؤلف، كان المتنبي يقول (ابن جني أعلم بشعري مني) وهذا تعليق لدور المؤلف، واسناد لهذا الدور إلى القارئ ليفسر النص ويفك شفره[٢] ويذكر أن البيت السابق نفسه قد أورده الغذامي أيضاً في كتابه الذي بعنوان (الخطيئة والتكفير)[٣] في معرض كتابته النظرية والتمهيدية عن موت المؤلف.

عبر قراءة الغذامي لهذا البيت ألا يمكننا قراءة البيت قراءة أخرى في ظل شيوع نظرية التلقي، فنأوله ـ تأويلاً يناسب هذه النظرية، إن

ذلك البيت يضع به المتنبي أساساً تشريعياً لقراءة النص الأدبي منذ مئات السنين، وهي المقولة التي يسعد بها الباحثون عن معين تراثي للنظرية النقدية الحديثة التي نتأثر بها، يبدو البيت السابق شاملاً لمعرفة نقدية متكاملة في ضوء المراحل التي أسس لها النقد الحديث (الناص، النص، المتلقي) هذه المراحل التي وصل بها النقد الحديث إلى مرحلة التلقي واستجابة القارئ التي تسود مظاهرها النظرية النقدية حالياً.

بتأمل البيت السابق ومحاولة قراءته نقدياً سنجد المؤلف الحقيقي الغائب والذي تمثل لنا في صورتين اثنتين:

احداهما واجبة الإضمار (أنا)، أما الاخرى فتتجلى حاضرة عبر المتكلم المضاف في (جفوني)، يحضر النص في البيت السابق في إطارين ظاهرين هما الهاء في (شواردها) والهاء في (جراها)، إلى البيت في صورته (الفيزيقية).

أما المتلقي فيظهر جلياً وبشكل أوضح من سابقيه إذ يتجلى مرتين إحداهما جلياً في صورة ظاهرة (الخلق) وهو الوضوح الذي تسعى اليه دوائر النقد الحديثة لكي تبرز فاعليته عبر منجزها النقدي، أما الاخرى فهي صورة ضمير للغائب يستتر استحياء بعد الفعل (يختصم).

٢ ـ التخفيف من غلواء هذا المفهوم إلى أقصى حد، فتراه يكتب في احدى مقالاته «ان مفهوم موت المؤلف هنا لا يعني الازالة والافناء، ولكنه يعني تمرحل القراءة موضوعياً من حالة الاستقبال إلى التذوق ثم إلى التفاعل وانتاج النص. وهذا يتحقق موضوعياً بغياب المؤلف، فاذا ما تم انتاج النص بواسطة القارئ ـ أو لنقل اعادة انتاجه من باب تلطيف العبارة ـ فانه من الممكن حينئذ أن يعود المؤلف إلى النص ضيفاً عليه كما

يقول بارت»[٤].

وفي طريق التواصل مع المفهوم النقدي لدى الغذامي نجده يستتبع ذلك برأيه «ان صورة العلاقة بين المؤلف والنص قد وضحت الآن بناءً على انها علاقة وجود كعلاقة الأم بالجنين، وهي علاقة يعقبها علاقة استقلال، ولا يربط المؤلف بالنص بعد ذلك إلا علاقة جمالية من حيث ضرورة وجود المؤلف للربط بين خطي السياقين اللذين يحكمان تفسير النص وهما السياق الأكبر الذي هو الجنس الأدبي للنص المقروء، والسياق الاصغر الذي هو جماع نتاج الأديب وهما ضروريان لتأسيس العلاقة بين الاشارة الحرة ودلالاتها المطلقةَ»[٥].

ومن تلك المحاولات التخفيفية رؤيته التي يؤكد عليها بان هذا المفهوم «لا يهدف إلى التكريس إلى مفهوم موت المؤلف أو حياته ولكنه يبحث في امكانات العرض النظري والممارسة النقدية التي تعرض لها هذا المفهوم النقدي الذي راج في النقد الحديث، وهو سعي إلى الكشف عن انحناءات المفهوم الذي منحته الثقافة العربية الحديثة روحها وطابعها الخاص»[٦].

فعّل الغذامي (موت المؤلف) مع ما يحمله هذا المفهوم من انتكاس في احيائه في ثقافة لا تسمح أنساقها بتفعيل هذا المفهوم إذ تعد الموت أشد خطراً على الذات في حين كانت الفلسفات الغربية قد بنت الأرضية الملائمة لتناول هذا المفهوم مع نيتشه وفوكوه وبارت الذي اعتبر موت المؤلف، هو حقيقة Intertexuality الذي يسمح للنصّ للمجيء إلى الوجود.

من جانب آخر؛ يرى الغذامي أن مبحث موت المؤلف Death of

the author يأتي عنده في اطار سؤال كلي حول مصير المصطلحات النقدية في الثقافة العربية من حيث تحولاتها وتطوراتها وتغييراتها ما بين وضعها الاصلي وما بين حالها لدى الكتاب العرب.

يؤمن الغذامي بدور الثقافة في تغيير المفاهيم وتحويلها تلك المفاهيم إلى الصيغ الملائمة، ذلك بانه ليس هناك مصطلح كامل «وكل مصطلح هو بالضرورة مشروع مفتوح يتغير مع كل تحول يمر عليه من فرد إلى فرد، ومن زمن إلى زمن ومن لغة إلى لغة»(٧).

وبمعنى آخر: يمكننا أن نعد النقد العربي الحديث مستثمراً لهذا المفهوم بصورة مغايرة عند ممارسته وطرحه على المستوى التطبيقي، وهو أمر لا يمكن اعتباره في أحد الجانبين السلب أو الايجاب. ذلك انه يراوح بينهما على قدر الممارسة محددة وخالية من الشروط الاخرى التي تفرضها ظروف التناول النقدي.

جاء ذلك في اطار يمنح حرية التأويل على أساس من احترام الثقافات والمناهج والأفكار والايديولوجيات. فأنهى هذا المفهوم مرحلة التناول الاجتماعي للأدب ودراسة الشعرية عبر مفاهيم بلاغية كانت سائدة في النقد العربي القديم.

أسهم هذا التجسيد والتضخيم لدور الذات وفاعليتها في التكريس لحجم الذوات ودورها في الثقافة ومن ثم تقليص قيمة الأفكار والرؤى»، ولا يعني ذلك انكار نظريات نقدية لها قيمتها في الثقافة كنظريتي الضم والنظم اللتين تجسدان التعامل النقدي مع النص بعيداً عن صاحبه.

٣ ـ التنظير فالممارسة فالتنظير:

بهذه المراحل الثلاث (التنظير فالممارسة فالتنظير) مر هذا المفهوم، عبر التعرف على المنجز النقدي في هذا الاطار، إذ لم يكتف الغذامي بالاتكاء على شعر المتنبي ونوم المؤلف للتعريف بهذا المفهوم، ولكنه امتد ليمارس جوانب نظرية واخرى تطبيقية.

وكانت أشد تأويلاته لمقاربة هذا المفهوم ما أشار اليه عن حمزة شحاتة «حمزة شحاتة في هذا النموذج ـ وفي الكتاب عامة ـ ليس هو الرجل الذي عرفه الناس في مكة المكرمة وجدة والقاهرة، أي ليس ذلك الإنسان الذي يشبه أي إنسان في هذه الدنيا يحمل اسما ويعمل في وظيفة ويتزوج وينجب ويسعى في الأسواق. إن هذا الشخص رجل لا يهمنا أبداً وهو مجرد فرد من البشر عاش في زمن معين وفي بقعة محددة وينتهي كنهاية أي مخلوق ويصير أمره إلى بارئه. ولكن الذي نقصده حمزة شحاتة الآخر هو النموذج الشاعر والفنان، وهنا نعزل حمزة الشخص ونعزل تاريخه معه، ونسقطه من تفكيرنا، ولن يعنينا من تاريخه الخاص ويوميات حياته إلا تلك الأحداث التي تدخل في مجال نموذجنا»[٨].

ذلك كان المهاد النظري الذي تبناه ليتجاوزه إلى الممارسة الفعلية ثم ينتقل الغذامي ليحدد القيمة الفعلية هنا «القيمة العالية هنا للنص والقارئ فهما اللذان يمثلان الوجود الحضوري وبهما تتم فعالية القراءة، أما المؤلف فهو غياب ويتم استحضاره في عملية التفسير ومعه يتم استحضار السياقات الفنية، ومن هنا تكتمل عناصر الأدبية الثلاثة (النص والقارئ والمبدع) ووجودها بعناصرها هذه أساسي لصحة

القراءة والتفسير الاشاري، ولكن تظل عناصر الغياب عالة على عناصر الحضور»[٩].

فروسية النص

بتفعيل المفهوم النقدي (موت المؤلف) بقي النص اشارة حرة تحتاج إلى من يتولى تقييدها؛ فكان فضل استهلال مفهوم جديد وهو (فروسية النص)، وهو مفهوم معمى لا يظهر على سطح التناولات النقدية ولكنه ينكشف عبر تلك التناولات، وينعكس من تجربة المعالجة النقدية إذ ليس كل من خاض التجربة النقدية ناقداً، وليس كل من يخوض تجربة القتال فارساً، فالفارس في ميداني الحرب والنص لابد ان يكون منفرداً، وهنا تغلب صفة التفرد والاحالة على الفرد والواحد وتنتفي فاعلية النص مع المتلقي؛ إن الفارس من يستثمر علاقات النص فهو قائم بذاته، وغني عن غيره، معتمد على امكاناته.

أطلق الغذامي على بارت فارس النص وأطلق الحازمي على الغذامي فارس النص وهو لقب يتحول من بارت إلى الغذامي خلال عقد من الزمن أو يزيد، هذا التحول يوشك أن يضعنا أمام محاولة بدائية لاستعادة ما اجترحه كلاهما.

حدد الغذامي علامات الفروسية في بارت:

* القدرة على التحول الدائم والتطور المستمر ما حقق له صفة أهم ناقد أوروبي.

* جعله ذاته اشارة حرة، دالاً عائماً لا يحد بمدلول. ولذا جاءت كتابته ابداعاً نصياً، مثلما هي أعمال نقدية وتنظيرية.

* تجاوزه الاكاديمية الجامعية بعد أخذه كل مكتسباتها ونظرياتها، ومن ثم يدخل إلى عالم الابداع محملا بفكر نظري ثاقب، فيجمع بين هاتين المهارتين ليكسر الحواجز بين الكلمة الشاعرة والكلمة العلمية، ويكون أبرز مثال حضاري على ثقافة الغرب وفلسفته.

* عدم اقتصاره على اللغة وتجاوزه إلى الأنظمة الاشارية الاخرى كأنظمة الملابس والأكل مما يحمل دلالات اجتماعية وإنسانية[١٠].

ثم تأتي مرحلة اخرى يتجسد بها هذا المفهوم راحلا عن الغذامي وعائداً اليه حين كتب منصور الحازمي عن الغذامي نفسه يعده ظاهرة جديدة لا في حياتنا الأدبية فحسب، بل في حياتنا الفكرية والاجتماعية «وإذا كانت مسيرتنا الأدبية يمكن ان تقسم إلى مراحل تنتسب كل مرحلة إلى علم من أعلامها المؤثرين، فإننا نستطيع على سبيل المثال: أن نسمي المرحلة الاولى من العشرينات الميلادية حتى الخمسينيات مرحلة العواد، حيث تسود الرومانسية الوطنية، ونسمي المرحلة الثانية ـ الخمسينيات والستينيات ـ حيث تسود الواقعية القومية مرحلة عبدالجبار والبواردي والجهيمان، اما المرحلة الأخيرة ـ أواخر السبعينيات والثمانينيات ـ حيث تسود الحداثة، فنسميها مرحلة الغذامي»[١١].

يثبت الحازمي أمراً مهماً في موقع الغذامي في التاريخ الأدبي المحلي، ويربط ذلك بالتميز حين يقول «إن أحداً لم يشغل الناس في تاريخنا الأدبي المحلي، كما فعل الغذامي في كتابه الخطيئة والتكفير»[١٢].

إذاً لا وجود لفارس لا يميت أعداءه، ولعل أبرز صفاته أن يدق

أعناقهم بقوة، فالفرس مأخوذ من الدق إذ تدق الخيل الأرض بحوافرها، ومنه الفرس للحيوانات الذي يؤخذ من دق العنق وكسرها ،أما الفريس فهو القتيل، وفي التاج كتب الأصمعي : يقال فارس (بين الفروسة والفراسة والفروسية). . فبارت الذي أمات المؤلف بوصفه عدواً مجازياً لقراءة النص الأدبي، ومثله الغذامي في ثقافتنا الذي أوجد تلك المساحة المناسبة لخلق ذات اخرى وهي ذات تحقق للنص الابداعي وجوده الحقيقي ولذا كان ارتباطها بالنص ارتباطاً تكوينياً وانتاجياً. انها ذات مؤولة ومنتجة لنص ابداعي آخر، لقد جمع الحازمي الغذامي ببارت «قال الغذامي عن رولان بارت إن الإبداع فيه يزاحم الناقد، وهذا يطبق على الغذامي نفسه، فهو واسع الحيلة رحب الخيال. انه فارس النص في بلادنا على الاقل»(١٣).

يظل هذا المفهوم لاحقاً ومستكملا لمفهوم (موت المؤلف)، ذلك أن مفهوم فارس النص إحياء لتلك الذات على الطرف الآخر التي افتقدت شرعية وجودها منذ القدم.

ولذا كان من الطبيعي وبعد موت المؤلف أن تفتتح مدينة النص أمام هذا الفارس الذي سيختار اللفظة الملائمة للفروسية وفاعليتها، بعد أن يعمل أدواته النقدية فيه، فكان الفعل فعلاً تشريحياً للنص تجلى العنوان الفرعي لكتابه الذي بعنوان (الخطيئة والتكفير. . من البنيوية إلى التشريحية) وتطور هذا المفهوم مع استمرار الغذامي في تعامله النقدي مع النص، بعد أن كان عنواناً فرعياً ليبرز في عنوان أصلي في كتاب نقدي آخر هو (تشريح النص). إذاً كانت التشريحية اللفظة الملائمة لاستراتيجية الغذامي النصية، وهي لفظة لها من الدلالات ما

يكفي للإيحاء بالموت. ويضيف إلى ذلك الانطباع بجسدية النص وهو المفهوم المتداول في فضاء النقد العربي، وقد كان هذا المفهوم داعماً ومشرعاً لمصطلح الغذامي (تشريح النص).

يتحول مفهوم (تشريح النص) لدى الغذامي من ترجمة حرفية مباشرة لمصطلح deconstruction في كتابه (الخطيئة والتكفير) إلى ممارسة نصوصية وفعالية نقدية لا تلتزم بإطار المصطلح نفسه، وإنما تستظل بالنقد الألسني كما يشير في إحدى مقالاته التي عنوانها أيضاً بـ (تشريح النص) حين يرى هذا العنوان يفضي به إلى أن التشريح مأخوذ من (جسدية النص) «لذا فإني أسمي منهجي بالنصوصية أو بالنقد الألسني وأسمي الإجراء بالتشريحية»(١٤).

موت النقد الأدبي (موت المعرفة وإحياء النكرة)

هل تحتاج الدعوات الجديدة والنظريات النقدية الحديثة إلى تكسير الأصنام أم إلى الإيهام بتكسيرها؟ هذا سؤال مشروع ينطلق من جدلية الحياة، وفي هذا الإطار قام نتائج الغذامي متبنياً منهجه الفكري القائم على عدم الاستقرار وتحطيم الأصنام في الأراضي التي يطؤها، والمجاهل التي يبدأ باكتشافها.

وهذه الريادة لا تتحقق بغير اختراق تلك المجاهل وبناء قصور فيها ومن ثم إلغاء ما أصبح في حكم المعرفة الرتيبة وتفعيل النكرة واكتشافها وحين تعرف النكرة وتتحول إلى صنم تبدأ مرحلة التكسير مرة أخرى. ظل اختراق المجهول غاية أساس للعلمية التي توسلها، فيتحقق بالعلم التعريف للنكرة، والتعرف على مجاهلها ومن ثم مغادرتها.

كان من أهم الدعوات التي وجهها الغذامي النقد الثقافي بوصفه نكرة تحتاج إلى تعريف، وحين يقوم النقد الثقافي فإن ذلك يعني آليا موت المعرفة (النقد الأدبي). يرى الغذامي مشروع النقد الثقافي مساعداً لنا على التعرف على عيوبنا الثقافية والنسقية ويعرفنا على (الجبروت الرمزي) الذي يدير حياتنا ويوجه مكنوناتها [١٥].

ثم آثر استكمال مشروعه النقدي أولاً ليتمكن من تفعيل أدواته النقدية في النص الأدبي، ومن ثم بدأ ممارسة هذه النظرية النقدية في مجالات أرحب وعلى صيغ أكثر شمولاً، يرمي إلى أن يحقق عبرها كشف الزائف والمخادع، مع أن الدعوة إلى موت النقد الأدبي دعوة تحتوي بعض ملامح (الشعرنة) التي كرس الغذامي جهده في تحديد إطاراتها ومدى تأثر الثقافة بها. ويعد هذا المفهوم (الشعرنة) أبرز المفاهيم في كتابه الأخير (النقد الثقافي.. قراءة في الأنساق الثقافية العربية) [١٦] لم يعلن الغذامي موت النظرية فالحاجة إلى النظرية تظل مستمرة وضرورة تفرضها أوضاع المقاربة في الأدب أو الثقافة، وهو بتحقيقه لمفهوم (الشعرنة) يزيد من دائرة التناول له على المستويين الأفقي والرأسي، فبالأفقي يوسع دائرة التناول من الأدبي إلى الثقافي، وبالرأسي يبحث في الأنساق الخفية للثقافة بحثاً (أركيوجياً)، بانياً نظريته الخاصة المستلهمة هياكلها الرئيسية من أطروحات (ليتش وكلنر وغيرهما) «إننا من غير نوع ما من النظرية مهما كانت متسرعة أو ضمنية لن نعرف العمل الأدبي أصلاً أو كيف يجب أن نقرأه. إن العداء للنظرية يعني عادة معارضة نظريات الآخرين ونسيان المرء لنظريته الخاصة» [١٧].

تأنيث القصيدة ـ تكسير العمود ـ تحولات الموت

يحول الغذامي مفهوم الموت إلى مفهوم انبعاثي في كتابه الذي بعنوان (تأنيث القصيدة والقارئ المختلف) ومن الدلائل على ذلك التحول:

أ) موت عمود الشعر

كان لتكرار بعض العبارات التي أقام عليها الغذامي بحثه حول قيام قصيدة الشعر الحر دورها في الإيحاء لدى المتلقي بأهمية الكسر والإنهاء للقصيدة الأم مقابل وليدتها قصيدة التفعيلة، وقد ظهرت بعض تلك العبارات أقرب إلى التحريض وهي تحمل صيغة الكسر المحملة بدلالة الموت والإلغاء وذلك مثل وصفه لولادة القصيدة بقوله «حطمت أهم رموز الفحولة، وأبرز علامات الذكورة، وهو عمود الشعر» ص ١٢ «إضفاء فعل التكسير الحسي لعمود الشعر» ص١٤، «حادثة كسر عمود الفحولة» ص١٤).

ويتحول خطاب الغذامي إلى خطاب يفرط في التكريس للمبالغة في وصفه بعبارات تميل إلى تغليب الشعري والتكريس له «عمدت إلى تهشيم العمود الشعري» ص١٧، «تتصدى لتكسير العمود والنسق الذهني المذكر الذي يقدم عليه الشعراء» ص١٨، «تكسير العمود الكامل» ص١٨، «تكسير قيود العمود» ص٢٣.

وقد يتحول فعل التكسير إلى فكرة ومن ثم إلى فعل مباشر «فكرة التكسير والتغيير وتحطيم الأساس الذكوري (العمودي) للإبداع» ص٢٤، «كون الفاعلة امرأة تقدم على تكسير عمود الفحولة» ص٣٤،

«تقرر مواجهة العمود ومن ثم تكسيره» ص٣٥، «مواجهة عمود الفحولة» ص٣٨، «كسر النسق» ص٤١، «تكسير النموذج» ص٤٤. «وتولت تهشيمه وتكسير عموديته وإحلال نموذج منافس جديد» ص٤٥.

«وتأنث النص هنا شكلاً ومضموناً بواسطة توظيف النقص، نقص الأوزان وتفتتها مع تفتيت جبروت الرجل في النص وإظهاره منكسراً ومهشماً» ص٤٦.

ب) البناء على التقابل في مطلع كتابه (تأنيث القصيدة والقارئ المختلف):

«وقعت الكوليرا في مصر وهناك في بغداد وقعت كوليرا أخرى، إحداهما مرض قاتل وموت، والأخرى انتفاضة ومشروع إحياء» (١٨) هذا التقابل التام يدلل على أن هذا النتاج الغذامي يهدف إلى إيجاد موت انبعاثي، وقد دعم هذا التحول استثمار وتفعيل بعض المفردات عبر الدراسة نفسها المخصصة لقصيدة التفعيلة بوصفها علامة على الأنثوية الشعرية الجديدة، وترتبط هذه اللغة التي تستعين بمفردات الحمل والولادة والانبعاث بلغة أخرى تفعل التكسير والهدم والتفتيت لتمثل دليلاً آخر أشرنا إليه، وكما يبالغ في وصف حالة (الموت) يبالغ أيضاً في وصف حالة الولادة. . » ها هي نازك حاضنة الوليدة تبادر إلى منح طفلتها» ص١٩، «ولدت ولادة قيصرية إكراهية ص٢١. «حصلت الوليدة على اسم مؤنث» ص٢٢، «تولد نسق جديد» ص٤١، «ماما نازك الأم والحاضنة» ص٤٣، «الرحم الإبداعي» تتكرر ٥ مرات في ص٤٧.

موت المرأة في اللغة

في كتاب (المرأة واللغة) تعددت ملامح الأقنعة التي ألبسها الغذامي للموت عبر آليات استثمرها في نصوص إبداعية نسوية ومن هذه الملامح المتعددة إشاراته المختلفة إلى :

أ) الضمير النسوي الغائب داخل خطاب نوال السعداوي (ص١٩).

ب) غياب فهم المرأة في الرصيد الثقافي لدى الرجل (ص٥٢).

ج) ألف ليلة وليلة بوصفها نصاً أنثوياً استحق أن يكون ميت المؤلف (ص٦٠)، أو هو ميت المترجم، طفل معروف الأم، ومجهول الأب (ص٦١). إلى جانب كون الترجمة الإنجليزية الأولى منه جاءت على استحياء ولم يرد عليها اسم لصاحب الترجمة (ص٥٥).

وقد رغب الباحث في درسه لأنه يعد ألف ليلة وليلة نصاً أنثوياً استحق أن يكون نصاً (ميت المؤلف) (ميت المترجم) [١٩] ولذا فقد بدت الدراسة بوصفها درساً تطبيقياً آخر لمفهوم موت المؤلف.

بنية التقابل في العناوين

مارس الغذامي في عناوينه اللعب على العناوين المبنية على تقابل واضح، ويشكل التقابل في هذه النصوص الموازية نفياً مباشراً أو غير مباشر للركن الأول منه، وإقامة للركن الثاني منه، ولعل مثل هذا الأمر، وإن لم يكن مقصوراً على العنونة، بل كان ممتداً في التناول البنيوي، أسهم في الكشف عن رؤية إلى العالم، ومن تلك العناوين الرئيسة لكتبه التالية :

الصوت القديم الجديد، الخطيئة والتفكير، القصيدة والنص المضاد، الكتابة ضد الكتابة، المشاكلة والاختلاف.

ويبدو أن إقامة هذه البنية في العناوين قد سمح بإيجاد كثير من البنى التي تمارس آلية الإلغاء خلال أطروحاته، ويلحظ ارتباط هذه العناوين بمفاهيم موت المؤلف، إذ تبدو الجزئية الأولى متصلة بالمؤلف، بينما تبدو الجزئية الثانية من العنوان متصلة بتلك الذات الثانية التي خلقها النقد الحديث (المتلقي). وعبر ذلك ظهرت شظايا الإلغاء متمثلة في عدد من القضايا التي تبناها في مقدمات كتبه ومن ذلك، على سبيل المثال، انتساب السحارة إلى صور موت المؤلف شكل من أشكال الموت.

الأضلاع الثلاثة

بعد التعرف على بعض الملامح والأقنعة التي أوردها الغذامي عبر نتاجه النقدي، لنا أن نخضع هذه الظاهرة إلى التأويل، ولا سيما ما شكل خصوصية للطرح النقدي لديه، ومثلما انطلق في تأويله مع المتنبي فإنني سأفضل البدء من المتنبي أيضاً، إذ يقول:

وما الدهر إلا من رواة قصائدي — إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشداً

كان للمتنبي أن يضع بهذا البيت الشعري قاعدة للذات العربية المبدعة، فالمتنبي شاغل الدنيا والناس والمنفرد بكثرة المناصرين والخصوم وضع أنموذجاً فريداً لذاتية المبدع، وما أنموذج الغذامي إلا وليد ذاك، قال المتنبي شعراً فشغل الناس، وقال الغذامي شعراً فلم يشغلهم، ولكنه كتب نثراً فشغلهم، وبين الشاعر الأب والناقد الابن انطلق نتاج الغذامي عاقداً أولى خطوات احتذائه للنموذج، ومن ثم مفارقته إياه،

ولا ريب أن يجتمع ذلك في الغذامي الشاعر المقتول بيد الناقد المتوج فارساً للنص . لكن هذا التعالق بين هذين النوعين من الكتابة لا يكفي للم شتات الكتابة لدى الغذامي ، ولكنه يشكل ضلعاً واحداً من أضلاع ثلاثة .

لنا أن ننطلق من تصور نتاج الكتابة عند الغذامي شكلاً قد تبنين في مثلث أضلاعه متساوية ويحيط بكل ضلع إطاره الأعم لتبدو قاعدته شعرالمتنبي نفسه في إطار الشعر العربي ، وأحد ضلعيه نظرية الجرجاني النقدية في إطارها القديم ، أما الضلع الأخير فهو أطروحة الفرنسي (رولان بارت) حول النص في إطار النظرية النقدية الحديثة .

ولعل مثل هذا المثلث المتساوي الأضلاع قد يغري بإنشاء ثلاثة خطوط متعامدة من الداخل ، إذ تتقاطع تلك الخطوط مع بعضها : الأول أقنعة الموت ، والثاني إنتاج الاختلاف ، والثالث تشكيل النظرية . ما يهمنا هنا هو الخط الأول للمثلث الذي اخترنا له تسمية (أقنعة الموت) وذلك لما لتلك الأقنعة من أثر واضح وجلي في تشكيل الخطين الثاني والثالث حين تسهم تلك الأقنعة في إرادة الاختلاف وإنتاجه .

لقد وجدت مفردة الموت في كتابة الغذامي انزياحات مختلفة جعلتها ترفل في ثوب فضفاض وعبر هذا الانزياح توالد المناصرون والخصوم ، وبه نتج القطر التعامدي الثاني وهو قطر إنتاج الاختلاف ، وبه أيضاً نتج القطر التعامدي الثالث الذي أسميناه تشكيل النظرية . ويعود السؤال بنا ، مرة أخرى ، لم تم بناء هذا النموذج الثلاثي الذي انطلقت قاعدته مع المتنبي وبني ضلعاه على الجرجاني وبارت؟ .

تنفرد السير الذاتية بأمر أساسي إذ هي لا تنتهي بموت الشخصية

(٢٠)، في السيرة الذاتية يكون الدور المميز الذي يضطلع به الموت هو الذي يخلق الوجود للذات نفسها، كتب الغذامي سيرة مختلفة لا تشكل سيرة ذاتية كما تشير إليها كتابة السير الذاتية بصورتها المعهودة، ولكنه كتب سيرة نقدية، فالنقد لديه سيرة كما أشار إلى ذلك [٢١].

لقد آثر الغذامي أن يكتب سيرته نقداً يملأ الدنيا ويشغلها، هي سيرة نقدية، مثلما كتب المتنبي سيرته شعراً فملأ بها الدنيا.

إن السرد الذي يصنعه الغذامي في هذه السيرة النقدية سرد يتبنين في العلاقة بين الموت والحياة، ولذا كانت مداخله عبر الموت، كان صنعه للموت إنتاجاً للحياة، إنه موت انبعاثي كما في صورة موت طائر الفينيق أو موت طائر السمندل ودخوله إلى النار ثم ما يلبث أن يبدأ عمراً جديداً حين خروجه منها.

كان الموت وأقنعته وسيلة اتصال بين تلك الأضلاع الثلاثة السابقة، ما أخضع الموت نفسه ومعه أقنعته إلى مفهوم قابل للتأويل، فربما كان الموت السبيل الذي يمكن من خلق الوجود المادي المناسب لتحقيق العلمية المطلوبة في التناول.

إن الموت يلغي المنعطف القديم والتالد في المعادلة، ويدعو إلى إحياء الطرف الآخر والجديد ما جعل الغذامي يقف بوصفه الشخصية السردية التالية التي تنتج الموت، إنه الموت الذاتي النابع من إلغاء أولي للغذامي الشاعر وإحياء للغذامي الناقد، وهو الموت على مستوى أكثر شمولاً الموت الموجه إلى المتلقي العربي وكأن الغذامي يحمل كتاب الموت إلى قارئه، لا ليعرفه بصيغة الموت الحقيقي المعروف، ولكن ليهزه ويحرك الساكن فيه ضمن نظرة نقدية فاحصة، لتتبدى لنا الصورة

التالية:

الغذامي ـــــــ كتاب الموت ـــــــ المتلقي

ويمكن أن يتراءى لنا هذا الكتاب (كتاب الموت) أنموذجاً للنظرة النقدية الفاحصة التي يتحقق عبرها خلخلة المفاهيم وبعثرتها، ومن ثم إعادة تشكيلها. ولم يتم ذلك إلا لاختيار ما تلاءم للعصر بعيداً عن مقولات الاجترار بدون تمحيص أو تدقيق، ويوازي هذا الشكل السابق المقترح شكلاً آخر يتعالق أوله بأول سابقه، وثانيه بثانيه، انطلاقاً من عد هذا الكتاب مؤلفاً من ثلاثة فصول هي:

تشكيل النظرية ـــــــ أقنعة الموت ـــــــ إنتاج الاختلاف

وكما نلحظ فإن هذا الشكل المقترح يؤدي بنا في النهاية إلى الكشف عن مسارات العمل النقدي التي قامت على بنائين وهدم واحد.. وكما وصفنا سابقاً فإن كل وتر سابق ينبثق من ضلع من أضلاع المثلث (المقترح) على النحو التالي:

الجرجاني ـــــــ بارت ـــــــ المتنبي

لقد ألبس الغذامي الموت عدداً من الأقنعة التي يراها بعض النقاد قد اقتصرت على مفهومين هما: موت المؤلف، وموت النقد الأدبي، إلا أن هذين المفهومين يظلان فاتحة لمفاهيم جديدة للموت سردها الغذامي عبر نصه النقدي، وتكررت ثيمات فاعلة في هذا النص إلى درجة أصبح من الممكن أن نعدها تشكيلاً لشعرية هذا النص النقدي.

وجد الموت المجازي، على الأقل، فاعليته، إذ أوشكت نظرية الجرجاني أن تلغي النظرية النقدية قبله ليقيم نظريته القائمة على النظم

مستبعداً الضم لدى عبدالجبار والتأليف لدى الرماني. ومن ثم استطاع الجرجاني أن ينتج واجهة جديدة للنقد القديم.

وأثار الغذامي مفهوم الاختلاف وهو المصطلح الذي يتردد عند الجرجاني ليستدل به على تحولات الدلالة الأدبية من واقعها المعطى، بوصف هذا الواقع عالماً اصطلاحياً متعارفاً عليه، إلى واقع جديد يتولد عن النص، وهذا التوالد هو اختلاف يفضي إلى ائتلاف وينتج عن تزاوج المختلفات داخل النص [(٢٢)].

من جانب آخر، كاد شعر المتنبي أن يلغي أشعار سابقيه لدى كثير من القدماء والمحدثين، وكادت أطروحه بارت النقدية أن تكسر أطروحات سابقيه، فهل سعى الغذامي، حقاً، إلى كتابة سيرته النقدية التي تلغي كل السير قبله؟. هل سعى الغذامي إلى تسجيل قصيدته التي كتبها نقداً فشغل الناس بها، وهي الكفيلة بإلغاء نصوص سابقيه وعلى رأسهم المتنبي والجرجاني وغيرهما؟.

الهوامش:

١ـ أحمد حيدر: إعادة إنتاج الهوية، دار الحصاد، دمشق، ١٩٩٧م، ص١٠١.

٢ـ عبدالله الغذامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، دار البلاد، جدة، ١٩٨٧م، ص٨٨.

٣ـ عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣م، ط٣، ص١١١.

٤ـ عبدالله الغذامي: ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، ١٩٩٣م، ط٢، ص٢٠٥.

٥ـ الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص٩٢، ٩٣.

٦ـ ثقافة الأسئلة، ص٢٠٠.

٧ـ السابق، ص٢٠٠.

٨ـ الخطيئة والتكفير، ص١٤٩.

٩ـ الموقف من الحداثة، ص٩٣.

١٠ـ الخطيئة والتكفير، ص٦٤.

١١ـ منصور الحازمي: سالف الآوان، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ١٩٩٩، ص٢٢٢.

١٢ـ سالف الآوان، ص٢٢٢.

١٣ـ السابق، ص٢٢٤.

١٤ـ ثقافة الأسئلة، ص١٠١.

١٥ـ انظر بحث عبدالله الغذامي حول طرفة بن العبد (كيف تقتل شاعراً).

١٦ـ تكرر هذا المفهوم في كتاب الغذامي: النقد الثقافي، المركز الثقافي، ٢٠٠٠م.

١٧- تيري أيجلتون: نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥م، ص١٢.

١٨- عبدالله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي، بيروت، ١٩٩٩م، ص١١.

١٩- عبدالله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي، بيروت، ١٩٩٦م، ص٦٠.

٢٠- جورج ماي: السيرة الذاتية: ترجمة عبدالله صولة ومحمد القاضي، بيت الحكمة، قرطاج، ١٩٩٢م، ص١٧٣.

٢١- الخطيئة والتكفير، ص٦.

٢٢- عبدالله الغذامي: المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي، بيروت، ١٩٩٤م، ص٧.

التراث والنقد الثقافي:
قراءة بدون مركز
(ملاحظات حول «النقد الثقافي» لعبدالله الغذامي)

يحيى بن الوليد *

ليس من شك في أن قراءة التراث (العربي) ظلت محكومة بخلفيات ايديولوجية مختلفة (سلفية، ليبرالية، قومية، ماركسية. .) ومناهج متنوعة (جدلية، أبستيمولوجية، تفكيكية. .)، ويمكن أن نرد هذا التنوع والاختلاف إلى طبيعة التراث ذاته التي تتأكد من خلال مكانته ضمن قائمة القضايا التي تهيمن في الخطاب الفكري العربي المعاصر. فالتراث، في الثقافة العربية، ظل، ولا يزال، ملتبساً بالهوية والأصالة والخصوصية. . أي بكل ما له صلة بما يعرف بمطلب «بناء الذات العربية» الذي تفجر في أثناء اللقاء مع الغرب، وكثيرة هي الدراسات التي درست التراث، وكان لها تأثير ملحوظ بعد ان أثارت أسئلة عميقة. وذلك بدءا من كتابات زكي مبارك وعلي عبدالرازق وطه حسين في العشرينيات، ووصولاً إلى كتابات أدونيس ومحمد أركون وحسن حنفي ومحمد عابد الجابري ونصر حامد أبو زيد منذ السبعينيات والثمانينيات حتى الآن.

---

* ناقد وكاتب من المغرب

وفي هذا المنظور نود الوقوف عند دراسة «النقد الثقافي ـ قراءة في الأنساق الثقافية العربية» للناقد السعودي عبدالله الغذامي. وهي دراسة لا يمكن موضعتها ضمن النسق الذي يتحكم في القراءات السابقة، ولذلك أسباب كثيرة في طليعتها التحولات التي حصلت في الثقافة العربية المعاصرة، وكما ان هذه الدراسة تكتسي أهمية «تاريخية» طالما أنها تعبر عن المناهج القرائية الجديدة في تعاملها مع النص التراثي، والجديد، فيها، أنها حاولت الإفادة من «النقد الثقافي» في دراسة التراث (العربي). ويظهر أنها أول محاولة من نوعها على هذا المستوى. أجل قد نجد محاولات من هذا النوع، غير أنها لا تعبر عن «النقد الثقافي» في أسسه التصورية والمنهجية، هذا بالإضافة إلى ان النقد الثقافي لا يزال في بداياته الأولى في الخطاب النقدي العربي كما سنشرح بعد قليل. ويبقى علينا، إذن، بعد هذا التقديم، ان نسأل السؤال التالي: إلى أي حد يتناص (بشكل موجب طبعاً) هذا النوع من النقد مع التراث (تراثنا)؟ وهل بلغ به صاحب الدراسة مستوى «الإنتاج المعرفي» الذي يراعي «الأسئلة المخصوصة» للتراث؟ أم ان هذه الدراسة لا تعدو ان تكون مجرد تأويل/ تأويلات لا تراعي السياق التاريخي للنص التراثي؟ بل هل يمكن الحديث عن مفهوم «النص» (التراثي) في هذه الدراسة؟ من الجلي إذن لا نريد. من خلال هذه الأسئلة. ان نخوض في «تمثل» ناقدنا للخلفيات المنهجية والأسس التصورية لهذا النقد بسبب من كفاءته على هذا المستوى التي تبرهن عليها أبحاثه المتعددة منذ كتابه الأول «الخطيئة والتكفير. من البنيوية إلى التشريحية» (١٩٨٥م).

ولا بأس من التأكيد على تزايد الاهتمام بالنقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي المعاصر خلال السنوات الأخيرة. وكعادتنا مع

المناهج النقدية والنظريات المعرفية فإن تلقينا لها لا يخلو من بعض الانبهار بسبب من «القوة الإغرائية» التي تبدو ملازمة لها. غير ان الأمر مخالف بعض الشيء بالنسبة للنقد الثقافي مقارنة مع المناهج القرائية التي كنا نأخذها عن الغرب. فالنقد الثقافي ليس غريباً بشكل صرف بحكم الأسماء التي تساهم في بلورة أفقه خصوصاً من ناحية ما يعرف بـ «نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي». لقد ساهمت في صياغة هذه النظرية نسبة مهمة (٨٠٪) من أبناء «العالم الثالث» الذين قدموا إلى الغرب من بلدان مختلفة مثل فلسطين وباكستان والهند.. ومن بين هؤلاء إدوار سعيد وهومي بابا وإعجاز أحمد.. إلخ، وأهم ما تطرحه هذه النظرية ان الثقافة ليست وسيلة معرفية بل فضاء تتفاعل فيه شتى العناصر، فهي خطاب يفعل ويتفاعل، ولذلك فإن دراسة الخطاب الثقافي تتيح إمكانية التعرف عن كيفية تخييل الآخر في اللاوعي الشخصي والجمعي وكيفية قولبته لإقصائه وتهميشه. وعلى صعيد النقد الأدبي فهي (أي نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي) تركز على الرواية، وترى أنها جنس أدبي واكب المشروع الاستعماري. والسرد، الذي تقوم عليه هذه الرواية، له مرجعية تاريخية جغرافية؛ ثم إن السياسة والاقتصاد متلازمان ويشكلان جزءاً من اللاوعي في أثناء هذا السرد (ماري تيريز عبدالمسيح: ما بعد الكولونيالية ـ قراءة أولى/ مجلة «القاهرة»، العدد ١٨٠، نوفمبر ١٩٩٧م، صص ١٠ـ١٤). ودراسة إدوار سعيد «الثقافة والامبريالية» (١٩٩٣م) تعكس بعمق هذا التصور، وأهميتها تنبع من أنها تكشف عن خطورة الامبريالية من داخل حقل الثقافة ذاته بدلاً من الاقتصاد على نحو ما تفعل أغلب الدراسات التي تعالج موضوع الامبريالية. فالأمر لا يتعلق بتبادل السلع فحسب، وإنما بـ «التمثل» أيضاً. ويلخص إدوار سعيد، كعادته، وبدقة فائقة،

الثقافة، في هذه النظرية، قائلاً: «إن الثقافة، بهذا المعنى، مصدر من مصادر الهوية، وهي مصدر صدامي أيضاً. كما نراها الآن في حالات «الرجوع إلى الثقافة والتراث. وترافق حالات الرجوع هذه مرمزات صارمة من السلوك الفكري والأخلاقي تناهض الإباحية التي ترتبط بفلسفات تحررية «ليبرالية» نسبياً من مثل التعددية الثقافية والهجنة. ولقد أنتجت هذه الرجوعات في العالم الذي كان خاضعاً للاستعمار سابقاً أنواعاً شتى من الأصوليات الدينية والقومية». (إدوار سعيد: الثقافة والامبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت ـ ١٩٩٧م ـ ص ٥٩).

إلاّ ان ما لا ينبغي ان نتعامى عنه هنا هو ان النقد الثقافي لا يكشف عن أي نوع من «القطيعة» مع الكثير من التصورات والمناهج، فهو يقيم حواراً معها. وفي قلب هذا الحوار يقع مفهوم «الخطاب» الذي يحيل إلى «حفريات المعرفة» عند ميشال فوكو، ومفهوم «الهيمنة» عند انطونيو غرامشي. . إضافة إلى استفادته من التاريخ والتحليل النفسي والسيميائيات وما بعد الحداثة. . إلخ. من الجلي إذن ان هذا النقد لا يكشف عن أي نوع من «القطيعة» في صلب النظرية النقدية.

وعلى صعيد الخطاب النقدي العربي المعاصر فإن هذا النقد لا يزال في بداياته الأولى، وكما يتم ترسيخ صورته انطلاقاً من «نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي». وفي هذا الصدد يمكن التذكير بمقال الناقد السوري المقيم بباريس صبحي حديدي حول هذه النظرية، وهو منشور بمجلة «الكرمل» (أظن العدد ٤٧/ ١٩٩٤م). وكذلك الملف المكرس لهذه النظرية في مجلة «القاهرة» (١٩٩٧م). وعلى مستوى الكتب المستقلة فإنه يمكن الإشارة إلى كتاب الباحث المغربي محمد أنقار «بناء

الصورة في الرواية الاستعمارية» (١٩٩٤م) الذي يدرس فيه صورة الإنسان المغربي في الرواية الأسبانية الكولونيالية. وفي السياق نفسه يمكن ان نشير إلى دفاع الناقد المصري الكبير عن هذه النظرية في كتابه «آفاق العصر» (١٩٩٧م). وفي جميع هذه الدراسات فإننا لا نألف ما هو خارج عن الأفق الذي رسمته نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي، ودون ان نغفل هنا مدى تأثير الناقد الفلسطيني إدوار سعيد في هذا الأفق، غير ان النقد الذي يوجه لهذا الناقد أو المفكر هو نظرته الموحدة للغرب حيث يتم تغليب صورة هذا الأخير الامبريالية عن باقي صوره الأخرى، هذا بالإضافة إلى تركيز هذه النظرية على الرواية.

ولذلك فإن الدراسة التي نشرها الناقد عبدالله الغذامي تحت عنوان «النقد الثقافي - قراءة الأنساق الثقافية العربية» تجعلنا خارج هذا المنحى العام الذي يهيمن على النقد الثقافي في الخطاب العربي المعاصر.

وهو ما يتأكد - أول ما يتأكد - من خلال التركيز على الشعر بدلاً من الرواية، فهو يركز على شعراء محددين، أثير حولهم جدل كبير، وهم أبو تمام والمتنبي وأدونيس ونزار قباني، مثلما يشير إلى شعراء آخرين مثل: جرير والأخطل وعمر بن كلثوم.. وكما أنه يستحضر بعض أقوال وتصورات رجالات التراث، ومن ثم فقد بدأ لنا منظور التراث مهيمناً في هذه القراءة. وقبل معالجة هذه القراءة لا بأس من الوقوف عند فهم ناقدنا للنقد الثقافي.

ومن هذه الناحية فإنه خصص قسماً نظرياً مهماً (فصلين من ٩٠ صفحة من مجموع ٢٩٥ عدد صفحات الكتاب) لهذا النقد، وذلك من خلال ما أسماه «ذاكرة المصطلح» و«النظرية والمنهج». ويبدو جلياً، في

هذا القسم، أنه يجعل من النقد الثقافي بديلاً عن النقد الأدبي. فالكتاب لا يفارق «خطاب النهايات». إنه يعلن في المقدمة ـ «موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي مكانه» (ص ٨). ويمكن رد هذا الموت إلى طبيعة التصور الذي ساد في الخطاب النقدي، وذلك من خلال هيمنة «الأدبية» مما أدى إلى اقصاء النظر إلى ما وراء هذه الأدبية وما تحتها (ص ١٣). هذا بالإضافة إلى ان مفهوم «الأدبية» لا يفارق دائرة المعنى الأكاديمية/ الرسمي لمصطلحي أدبي وأدبية (ص ٥٧). فالنقد الثقافي ينقل النظر من النص إلى الخطاب أو «فعل الخطاب» و«قوته التأثيرية» (ص ١٦٦) و«تحولاته النسقية» (ص ١٣). وفي هذا المنظور يتم البحث في «الأنظمة السردية» و«المضمر النسقي الثقافي» و«أنساق التمثيل» و«أنماط الهيمنة».. إلخ، وكل ذلك في الأفق الذي يقر بأهمية الثقافة على مستوى تشكيل وتنميط التاريخ (ص ١٧). كما لا ينبغي ان نتغافل عن أهمية النقد الثقافي على مستوى الاهتمام بالمهمل والمهمش والمنسي.. ونقد أنماط الهيمنة وآلياتها، ونقد الانساق الأصول وتلك الهوامشية (ص ٨٩).

وفي الحق لا نريد ان نعرض لأفكار الدراسة وخلاصاتها، ولا نريد الوقوف عند ما يسميه إدوار سعيد. الذي أشرنا إليه من قبل. «التمثل والتأسيس» المصاحبين لـ «انتقال النظريات» (الكرمل، العدد ٩، ١٩٨٢م، ص ١٢). خصوصاً وان صاحب الدراسة كشف عن تمكنه من المناهج الغربية منذ أول دراسة له «الخطيئة والتكفير». من البنيوية إلى التشريحية» (١٩٨٥م). فما يهمنا هنا هو «الأطروحة المركزية» للكتاب، وذلك من خلال محاولة الإجابة عن الأسئلة السابقة.

قلنا إن صاحب الدراسة يركز على الشعر. ويؤكد ـ في نص المقدمة ـ ان هذا الأخير لا ينجو مما يسميه «النسقية» والتشعرن»، ويضيف إنه ليس الخطاب «البلاغي» بمفرده يعاني منهما بل حتى الخطاب العقلاني يعاني بدوره منهما (ص ٧) (وفي هذا الصدد يعدنا بكتابه القادم). ويهمنا، هنا، ان نقف عند دراسته للشعر حيث يركز على «الأنا الفحولية» و«ثقافة المديح» و«صناعة الطاغية».. إلخ. وهذه الأشكال تدخل في إطار «النسقية» التي لا يوافق عليها، ولذلك يحاول دحضها على امتداد الدراسة. إلاّ أنه، وهو يحاول ان يفعل ذلك، يسقط في نظرة موحدة. يقول في هذا الصدد: «هذا النسق ا لذي نجده في الخطاب الشعري القديم منه والحديث، التقليدي والتجديدي، نجده عند الفرزدق وجرير، وأبي تمام والمتنبي، مثلما نجده عند نزار قباني وأدونيس، بل إننا نجده في الخطاب العقلاني كما هو في الخطاب الشعري والخطاب السياسي والإعلامي. لقد انتقل النسق وترحل من الشعر إلى الخطابة ومنها إلى الكتابة ليسافر بعد ذلك في الذهنية الثقافية للأمة ويتحكم في كل خطاباتنا وسلوكياتنا» (ص ١٢٣). من الجلي إذن أنه يسقط في نظرة موحدة لا تميز بين الشعراء فسحب، وإنما بين العصور والخطابات أيضاً. غير ان هذه النظرة تنطوي على هيراركلية تفضي إلى وضع الأدب في دون مرتبة الخطابات الأخرى، وذلك حين يقول: «وتأتي بعد ذلك صورة الخطاب الأدبي على درجة مرعبة من التجانس (يقصد النسقي) والتطابق التام حتى لا ترى فرقاً بين الشعر والنثر..» (ص ١١٠).

وبما أنه لا يميز بين الشعر والنثر ينتقد المقامة ويعتبرها «قمة النسقية» و«أبرز ما قدمته الثقافة العربية كعلامة صارخة على فعل النسق، حيث تتجاور العيوب النسقية وتتكثف في نص واحد» (ص

١٠٠).

ويرى صاحب الدراسة ان أخطر تحول ثقافي حدث في أواخر العصر الجاهلي، وتغير معه النسق الثقافي العربي منذ ذلك الوقت إلى اليوم، هو شعر المدح (ص ١٤٣). ونحن إذا اعترضنا عليه قائلين كيف يمكن لشاعر معاصر كأدونيس ـ مثلاً ـ ان يكون مداحاً فإنه يجيبنا قائلاً: «وإن كان أدونيس ليس مداحاً ولا هجاءً إلاّ أنه واقع في أتون التفحيل وله دور في بعث وتعزيز الخطاب الفحولي بكل عيوبه النسقية القديمة..» (ص ١١١).

وحتى نبقى في إطار الحديث عن التراث ومدى أهمية النقد الثقافي على هذا المستوى فإننا سنكتفي بنموذج (شعري) واحد تحدث عنه صاحب الدراسة في أكثر من موقع في الكتاب، وهو الشاعر العربي أبو تمام. وفي ضوء الموقف السابق من المدح طبيعي ان يسجل عليه «رجعيته» (ص ١١٥) و«أننا مازلنا نتغنى بتجديدية أبي تمام، وربما قال بعضنا بحداثته. وهذا برهان آخر على تحكم النسق فينا وتوجيهه لأحكامنا الذوقية ومن ثم العقلية» (ص ١١٦) و«أي حداثي هذا..؟!» (ص ١٧٧)، وكما أنه لا يوافق على ان يكون «اسم أبي تمام قاراً في الضمير الثقافي على أنه رمز حداثي فجر طاقات اللغة وواجه الأعراف وحطم عمود الأوائل» (ص ١٧٨).. ويرد هذا الموقف/ المواقف إلى «العمى الثقافي» الذي يتخلل النسق المتحكم في النظر النقدي القديم والجديد.

أجل يمكن الاتفاق مع صاحب الدراسة على ان الخطاب المدائحي يعتمد على الكذب والمبالغة، باتفاق ثقافي بين كافة الأطراف، والمؤسسة الثقافية ترعى ذلك وتباركه (ص ١٩٠). غير ان «ثقافة

النسق» التي تلوي بقراءة صاحب الدراسة انزاحت عن «تحليل» و«تشخيص» هذا «الاتفاق الثقافي» وطبيعة هذه «الأطراف» المشاركة فيه. الدراسة تفتقد إلى تحليل «الإبستيمي» الذي يفسر الأسباب «التاريخية» التي كانت وراء «ثقافة النسق»، لأنه يظهر ـ من خلال الدراسة ـ ان الشاعر مال من تلقاء ذاته إلى المدح والاهتمام بمصلحته أكثر. من دون شك هناك سياق تاريخي يقف وراء هذا التحول الحاصل في دور الشعر. فالشاعر العربي لم يكن خارج التاريخ أو المجتمع، هناك ما يعرف بـ «أزمة الوضع الاجتماعي للشاعر» التي فرضت عليه المدح أو مسايرة «ثقافة النسق» بلغة صاحب الدراسة.

إن هذا الأخير لم يكن يلتفت ـ أو لم يكن يهمه ذلك ـ بسبب من «النظرة المسبقة» لتلك القيود التي فرضت على نظم الأغراض المتصلة بالسلطة التي يتوجه الشاعر إليها بشعره مادحاً إياها أو راثياً من يمثلها. وكما أنه لا يلتفت إلى تلك العلاقة التي أصبحت بين الشاعر والسلطة الحاكمة في عصر أبي تمام. وفي هذا الصدد تستوقفنا قراءة لافتة صاغها جابر عصفور، في دراسته» مفهوم الشعر ـ دراسة في التراث النقدي» (١٩٧٨م)، حيث حصر هذا التغير في مظاهر ثلاثة هي:

ـ **أولاً**: ان ممثلي السلطة لم يعودوا يقبلون من الشاعر إلاّ ما يوافق قناعاتهم لا قناعته.

ـ **ثانياً**: لم يعد الشاعر ـ لعوامل عديدة ـ قادراً على ان يكون صادقاً في نظمه الذي يتوجه به إليهم.

ثالثاً: ـ ان المتلقي لهذا النظم والمتذوقين له لم يعودوا يطالبون الشاعر المحدث إلاّ بكل ما هو طريف في المدح بغض النظر عن قناعاتهم أو قناعة الشاعر في الممدوح (صص ٢٢ـ٢٣). مما أوقع

الشاعر في شراك لم يجد أمامه بدأ من «التمويه الحرفي» لكي يحقق لمتلقيه مطلبهم (ص ٢٣).

ونجد شعراء كباراً يثبتون هذا الوضع. ولم يكن أبو تمام خارج السرب، يقول هنا:

لما كرمت نطقت فيك بمنطق حق فلم آثم ولم أتحوب
ومتى مدحت سواك كنت متى يضق عني له صدق المقالة أكذب

ولابد من التأكيد هنا على ان أغلب قصائد ديوان أبي تمام تدخل في عرض المدح. ثم إن الرثاء، الذي يأتي في المقام الثاني، يتمم فيه أبو تمام باقي صفحات ممدوحيه وأقاربهم. وليس غريباً ان البحتري لما سئل عن رأيه في شعر أبي تمام أجاب بأنه لولاه لما استطاع ان يكسب عيشه، مما يدل على ان الشعر أصبح حرفته (عبدالقادر القط: مفهوم الشعر عند العرب، ترجمة عبدالحميد القط، دار المعارف، ١٩٨٢م، ص ١٠٢).

وهذا ما لم يحصل في الشعر القديم، إذ لم يكن الشاعر يقول الشعر تكسباً أو ارضاء لأمير بل يقوله ـ بتعبير جابر عصفور ـ من قلبه وكلما دعت الضرورة إلى ذلك، ولعل هذا ما يفسر لنا الضيم الذي راح الشاعر لا يخفيه من جراء هذا التحول الذي مس الشعر العربي. وفي هذا الصدد يقول شاعر من العصر العباسي الأول:

الكلب والشاعر في حالة يا ليت أني لم أكن شاعرا
ألا تراه باسطا كفه يستمطر الوارد والصادرا

إن النقاش حول أبي تمام يطول بنا. ومن المؤكد ان يتفاوت هذا النقاش خصوصاً حين يتعلق بشاعر في حجم أبي تمام. واللافت، في القراءة التي بين أيدينا، تقوقعها في اسار نظرة موحدة تحاول ـ دون ان تعلن ذلك ـ نفي صفة الشاعرية عن أبي تمام. وفي الحق لا يمكن حصر

تجربة هذا الشاعر في «ثقافة النسق» بمفردها، وحتى إن كان داخلها فإنه - في موازاة ذلك - كان يتهددها. وليس من شك في ان هذا الشاعر صدم الحساسية النقدية - الثقافية السائدة وقتذاك، وهذا ما يتطلب دراسة مستقلة.

وعلى مستوى آخر يعد صاحب الدراسة ان شعر المديح أو ثقافة المديح عنصراً مؤثراً في «التكوين النسقي الثقافي للذات العربية» (ص ١٤٥)، وفي ضوء هذا التصور يركز على قصيدة عمرو بن كلثوم ليخلص إلى ان الأمر لا يعدو ان يكون مجرد قصيدة طويلة ابتدأها هذا الشاعر وظللنا نكتبها من ذلك الوقت حتى الآن (ص ١٩٩). وبالأدق فإنه لا يركز على القصيدة بأكملها، وإنما على عبارات بعض أبياتها مثل «من لم يظلم الناس يظلم» و«من لم يكن ذئباً تأكله الذئاب». . وهذا النسق - في تصوره - هو الذي يفسر «صناعة الفحل» و«صناعة الطاغية». وما يلفت النظر هنا هو تركيزه على صدام حسين (كذا) الذي يمثل - في نظره دائماً - صفات الأنا الشعرية حيث «الأنا المتضخمة الفحولية» (ص ١٩٢) وحيث تطابق شخصه مع «المجاز الشعري الفحولي» (ص ١٩٣)، وبعد ذلك يربط بين صدام حسين وعبدالكريم قاسم «الطاغية» كما ينعته أسوة بصدام حسين، وفي ضوء «من لم يكن ذئباً تأكله الذئاب» يحاول تفسير العلاقة بين صدام حسين وعبدالكريم قاسم، ويقول بالتالي «وما كان صدام حسين مع عبدالكريم قاسم إلاّ مثالاً آخر مما يفعله الخصم بالخصم والمعارض مع المهيمن إلى ان تتساوى الأطراف في نسقيتها وتمثلها للفحل الشعري (ص ٢١٩)». وفي السياق نفسه يسأل في صورة الواثق من جوابه: «وإذا كان قاسم طاغية فهل صدام عادل وإنساني؟!» (ص ١٩٥). ويبقى علينا ان نسأل بدورنا: ما الذي يمنعنا من القول بأن عبدالله الغذامي نفسه «طاغية»؟

وإلاّ ما الذي جعله يركز على صدام حسين دون سواه؟ وحتى نعدل من صيغة هذا السؤال أو بكلام آخر: إذا كان صدام حسين طاغية فهل باقي الحكام العرب عادلون وإنسانيون؟

يمكن ان نقول في خلاصة ما تقدم ان «النقد الثقافي»، في دراسة عبدالله الغذامي، لا يخلو من «تأويل» في أحيان كثيرة، والتأويل هنا من حيث هو أفكار مسبقة تستبق نتائجه فعل القراءة ذاته. ومن هنا يمكن ان نفهم طابع التجزيء الذي يتخلل اختيار الأمثلة، وذلك للتأكيد على «صحة» النتائج و«البرهنة» عليها. وكما ان الناقد لم يتمكن من التخلص من تأثير التفكيكية (أو التشريحية كما يترجمها) التي هيمنت في بعض دراساته السابقة. إن إلغاء النسق يسير في اتجاه تأكيد «التشظي» الذي تدافع عنه التفكيكية. وما يسميه «الجملة الثقافية» التي يلخصها عند ابن المقفع في «تصوير الحق في صورة الباطل» (ص ١١١) وعند جرير في «أنا الدهر» (ص ١١٩).. أشبه ما يكون (أي الجملة) بـ «المركز» الذي تسعى التفكيكية إلى نقضه وكشف تناقضاته وزرع الشك فيه. التفكيكية التي تسعى إلى ان تكون فلسفة بدون مركز. ولذلك فإن القراءة التي تنتظم الدراسة هي قراءة بدون مركز. ودون ان نتغافل كذلك عن تشكيك هذه القراءة في الأدب ذاته ودوره، ومن الواضح ان ينتقد كل الشعراء وان لا يميل إلى أي واحد منهم.

ملحوظة: الكتاب صادر عن المركز الثقافي العربي، وسنكتفي بالإحالة إلى صفحاته داخل المتن. وهو ما سنسلكه مع باقي الدراسات الأخرى المعتمد عليها في هذا المقال تلافياً لكثرة الإحالات.

الملحق الأول

حوارات مع الغذامي

حوارات ومقابلات:

(يجري ذكر المطبوعة، ثم التاريخ ثم اسم المحاور، أما اللقاءات الإذاعية والتلفزيونية فيذكر اسم المحطة ثم المحاور ثم التاريخ)

١ ـ إذاعة الرياض، لقاء مع ناصر الفركز، رمضان ١٤٠٥.

٢ ـ إذاعة الرياض، لقاء مع صالح السويدان ١٤٠٥.

٣ ـ إذاعة الرياض، لقاء مع عبدالملك عبدالرحيم ١٤٠٥.

٤ ـ إذاعة الرياض، لقاء مع محمد العوض ١٤٠٦.

٥ ـ إذاعة الرياض، لقاء مع محمد عباس، رمضان ١٤١٩.

٦ ـ إذاعة صنعاء، لقاء مع . . . ؟ ١٩٨٧.

٧ ـ إذاعة صوت العرب/ القاهرة، لقاء مع محمود عبدالعزيز صيف ١٩٨٥.

٨ ـ إذاعة صوت العرب/ القاهرة، لقاء، مع . . . ؟ شتاء ١٩٩٧.

٩ ـ إذاعة طنجة/ المغرب، لقاء، مع . . ؟ ربيع ١٩٩٨.

١٠ ـ إذاعة عمان/ سلطنة عمان، لقاء ١٩٩٣.

١٢ ـ إذاعة لندن، لقاء مع فاروق شوشة، خريف ١٩٩٨.

١٣ ـ الإذاعة المغربية/ الرباط، برنامج (حبر وقلم) مع المذيعة أسمهان عمور، مارس ٢٠٠٠.
١٤ ـ أصداف، مجلة، مارس ١٩٩٨، مع عبدالله العاصم.
١٥ ـ أضواء اليمن، مجلة حلقتان، مع . . ؟ يناير ١٩٩٦ وفبراير ١٩٩٦.
١٦ ـ الإعلام والاتصال، مجلة، ربيع الأول ١٤٢١ (٢/ ٦/ ٢٠٠٠). مع عبدالله سلمان.
١٧ ـ الاقتصادية، ٢٤/ ٤/ ٢٠٠١، مع عبدالله الزيد.
١٨ ـ اقرأ، مجلة، حوار الحداثة، مع رئيس التحرير وآخرين ١٤٠٨/٨/٢٦.
١٩ ـ اقرأ ٢٠/ ٥/ ١٩٨٢، مع حمد الزيد.
٢٠ ـ اقرأ ٨/ ١٠/ ١٩٩٨، مع جمال عبدالخالق.
٢١ ـ اقرأ، مجلة نهر الأسئلة، مع عبدالرحمن إدريس، ٢٨/ ٢/ ١٤٢١، و٥/ ٣/ ١٤٢١ (١/ ٦/ ٢٠٠٠ و١٣/ ٦/ ٢٠٠٠).
٢٢ ـ الأنباء/ الكويت ٩ و١٠/ ٤/ ١٩٩٣. مع صالح البغدادي.
٢٣ ـ أنوال/ المغرب ٤/ ٥/ ١٩٩٣، مع عبدالخالق البيض.
٢٤ ـ الباحث العربي/ القاهرة ١٥/ ٢/ ١٩٩٦، ياسر القاضي.
٢٥ ـ الباحث العربي/ القاهرة ١٥/ ٢/ ١٩٩٩، مع عزمي عبدالوهاب.
٢٦ ـ البلاد ٨/ ٧/ ١٩٨٦ مع مقبول محمد مقبول.
٢٧ ـ البلاد ١٠/ ١٠/ ١٩٨٧، مع منصور العمري.
٢٨ ـ البلاد ١٧/ ٥/ ١٩٩٧، مع خالد مصطفى.
٢٩ ـ البيان/ دبي ٢١/ ٥/ ٢٠٠٠. مع حسب الله يحيى.

٣٠ـ تلفزيون أبوظبي، لقاء (سوق عكاظ) ١٩٨٢ .

٣١ـ تلفزيون أبوظبي: حوار في برنامج (مبدعون)، مع نوّار الودغيري، حلقتان ٣/ ٢/ ٢٠٠٠ و١٠/ ٢/ ٢٠٠٠ .

٣٢ـ تلفزيون الإمارات/ أبوظبي، حوار مباشر، برنامج (خارج السرب)، مع الدكتور علي قاسم ٣١/ ١/ ٢٠٠١ .

٣٣ـ تلفزيون الإمارات/ دبي، لقاء/ مسائل مهمة، مع أحمد الغامدي، حلقتان ٢/ ٥/ ١٤١٨هـ .

٣٤ـ تلفزيون البحرين، لقاء مع قحطان القحطاني، يوليو ١٩٩٨ .

٣٥ـ تلفزيون البحرين، لقاء مع محمد البنكي، وشارك في الحوار الدكتور منذر عياشي، ٢٧/ ٦/ ٢٠٠٠ .

٣٦ـ تلفزيون الجزيرة (قناة الجزيرة ـ قطر) المشهد الثقافي ٤/ ١٢/ ٢٠٠٠ .

٣٧ـ التلفزيون السعودي/ الرياض ـ ١ ، لقاء (رحلة الكلمة) حلقتان، مع حمد القاضي ١٤١٧ .

٣٨ـ التلفزيون السوري، لقاء مع رياض نعسان ١٩٩٦ .

٣٩ـ تلفزيون الشارقة: لقاء مباشر في برنامج (وقفة) حول النقد الثقافي، ٢٣/ ٩/ ٢٠٠١ . مع محمود الورواري .

٤٠ـ تلفزيون الشارقة، ملامح (حلقتان) ٢٠٠١ مع محمود الورواري .

٤١ـ تلفزيون القاهرة/ ١ ، لقاء مع جمال الشاعر ١٩٨٥م .

٤٢ـ تلفزيون الكويت، لقاء مع نسرين طرابلسي، حلقتان، شتاء ١٩٩٧ .

٤٣ـ تلفزيون النيل/ نايل سات، لقاء ١٩٩٨ ، مع . . ؟

٤٤ ـ الثقافة الأجنبية/ العراق، لقاء مع حسب الله يحيى، ربيع ٢٠٠٠.
٤٥ ـ الثوار/ صنعاء (ملحق الثورة الأسبوعي) حلقتان ٢٦/ ٤/ ١٩٩٩ و٣/ ٥/ ١٩٩٩، مع أحمد زين.
٤٦ ـ الجزيرة ٨/ ٥/ ١٩٨١، مع خالد العمودي.
٤٧ ـ الجزيرة ٢٨/ ٦/ ١٩٨٥، مع عبدالرحمن إدريس.
٤٨ ـ الجزيرة ١٩/ ١١/ ١٩٨٧، مع عبدالرحمن إديس.
٤٩ ـ الجزيرة، أربع حلقات ١١/ ١٠/ ١٩٩٥ و١٨/ ١٠/ ١٩٩٥ و٢٥/ ١٠/ ١٩٩٥ و١/ ١١/ ١٩٩٥، مع عبدالحميد الغين.
٥٠ ـ الجزيرة ١٤/ ٣/ ١٩٩٩، مع أحمد زين
٥١ ـ الجزيرة، حلقتان ١٥/ ٢/ ١٩٩٨ و٢٢/ ٢/ ١٩٩٨، مع ريمة الخميس.
٥٢ ـ الجزيرة، ٦/ ٣/ ١٩٩٨، مع محمد طعيمة.
٥٣ ـ الجزيرة، ١٩/ ٢/ ١٩٩٨، مع رجاء العتيبي.
٥٤ ـ الجزيرة ٩/ ١٢/ ١٩٩٩، مع عبدالحفيظ الشمري.
٥٥ ـ الجزيرة ٧/ ١١/ ١٤٢١ (١/ ٢/ ٢٠٠١)، مع عبدالحفيظ الشمري.
٥٦ ـ الجنادرية (نشرة المهرجان) شوال ١٤١٨ مع عيد اليحيا.
٥٧ ـ الجيل، سبتمبر ١٩٩٧، مع عبدالله الصالح.
٥٨ ـ الجيل، ٢٤/ ١٢/ ١٩٩٩ مع مندوب المجلة.
٥٩ ـ الحدث، مجلة، الكويت، يونيو ٢٠٠٠، مع ماضي الخميس.
٦٠ ـ الحوادث/ لبنان، ١٣/ ١١/ ١٩٨٧، مع جهاد فاضل.
٦١ ـ الحوادث/ لبنان، ٢٠٠٠ مع جهاد فاضل.

٦٢ ـ الحياة/ لندن ١٩٩٢، مع ريم حرب.
٦٣ ـ الحياة/ لندن، حلقتان ١٥/ ٥/ ١٩٩٣ و١٦/ ٥/ ١٩٩٣، مع نوري الجراح.
٦٤ ـ الحياة الثقافية/ تونس، ديسمبر ١٩٩٧، مع محمد الكحلاوي.
٦٥ ـ الخليج/ الشارقة، حلقتان، ٢/ ٢/ ١٩٨٨ و٣/ ٢/ ١٩٨٨، مع محمد حسن الحبي.
٦٦ ـ الخليج/ الشارقة ١٦/ ٣/ ١٩٩٨، مع وليد علاء الدين.
٦٧ ـ الخليج/ الشارقة ١٥/ ٧/ ١٩٩٨، مع عزمي عبدالوهاب.
٦٨ ـ الخليج/ الشارقة فبراير أو مارس ٢٠٠٠ مع يوسف أبو لوز.
٦٩ ـ الدستور/ الأردن، ٢٦/ ٥/ ٢٠٠٠، مع حسب الله يحيى.
٧٠ ـ راديو وتلفزيون العرب/ روما، لقاء متلفز مع وليد سيف ١٩٩٧م.
٧١ ـ راديو وتلفزيون العرب/ روما، لقاء مع جبريل أبو دية، التاريخ..؟
٧٢ ـ الرافد (مجلة) الشارقة، يونيو ٢٠٠١.
٧٣ ـ الرأي العام/ الكويت ٩/ ١/ ١٩٩٧، مع عصام أبوزيد.
٧٤ ـ رسالة الجامعة/ جامعة الملك سعود، قسم الإعلام ٢٩/ ١/ ٢٠٠٠، مع هيئة التحرير.
٧٥ ـ الرياض، حلقتان ٧/ ٣/ ١٩٨٣ و٧/ ٣/ ١٩٨٣، مع خالد المحاميد.
٧٦ ـ الرياض ١٧/ ١١/ ١٩٨٨ مع العتيبي.
٧٧ ـ الرياض ٢٠/ ٥/ ١٩٩٣، مع حسن إغلان.
٧٨ ـ الرياض، حلقتان، ٣/ ١٠/ ١٩٩٦، و١٠/ ١٠/ ١٩٩٦، مع

عبدالله السمطي.
٧٩ـ الرياض، ٩/ ٢/ ١٤٢٢ (٣/ ٥/ ٢٠٠١). مع سعد الحميدين.
٨٠ـ الرياضية ٢٥/ ٥/ ١٩٩١، مع جمعة نصار.
٨١ـ الرياضية ٤/ ٢/ ١٩٩٥، مع محمود تراوري.
٨٢ـ الرياضية ١٢/ ٢/ ١٩٩٦، مع محمود تراوري.
٨٣ـ السفير/ لبنان ١٢/ ١٩٩٢، مع أحمد بزون.
٨٤ـ السياسة/ الكويت ١٣/ ١/ ١٩٨٦.
٨٥ـ الشرق/ مجلة، ١٨/ ١/ ١٩٨٦.
٨٦ـ الشرق الأوسط ٣١/ ١/ ١٩٨٦، مع دلال أبو طالب.
٨٧ـ الشرق الأوسط ١٤/ ٧/ ١٩٨٧، مع ريم حرب.
٨٨ـ الشرق الأوسط ٢٩/ ٤/ ١٩٩٢، مع علي العميم.
٨٩ـ العربي/ الكويت، مايو ١٩٩٥، مع صالح عاقل.
٩٠ـ عالم الفكر، مجلة/ الكويت، الفكر العربي المعاصر، حوارات، يناير ١٩٩٨.
٩١ـ عكاظ ٢٣/ ١١/ ١٣٩٩ (١٩٧٩)، مع عيسى الراوي.
٩٢ـ عكاظ ١٣/ ٦/ ١٩٨٢ مع المحرر.
٩٣ـ عكاظ ١٨/ ١١/ ١٩٩١، مع المحرر.
٩٤ـ عكاظ ٤/ ٦/ ١٩٩٢، مع عبدالله الرفيدي.
٩٥ـ عكاظ ٣٠/ ١١/ ١٩٩٥، مع عبدالحميد الغبين.
٩٦ـ عكاظ ٣/ ٤/ ١٩٩٨، مع هناء البنهاوي.
٩٧ـ عكاظ، حلقتان ١٤/ ١/ ١٩٨٦ و٢١/ ١/ ١٩٨٦، مع محمد الطيب.
٩٨ـ عكاظ، ٣/ ٧/ ١٤٢١ (٣٠/ ٩/ ٢٠٠٠)، مع بدر السنبل.

٩٩ - عكاظ الأسبوعية ٢٦/ ٣/ ١٩٩٠، محاورة مع فهد العرابي الحارثي.
١٠٠ - عكاظ الأسبوعية ١٦/ ١١/ ١٩٩٢، مع حسين الحجاجي.
١٠١ - عكاظ الأسبوعية ١٠/ ٥/ ١٩٩٣، مع خالد مصطفى.
١٠٢ - عكاظ الأسبوعية ١٩/ ١٢/ ١٩٩٤، مع عبده خال.
١٠٣ - عكاظ الأسبوعية ٦/ ١/ ١٩٩٧، مع علي مكي.
١٠٤ - عكاظ الأسبوعية ٢٦/ ٥/ ١٩٩٧، مع علي مكي.
١٠٥ - عكاظ الأسبوعية ٧/ ٦/ ١٩٩٩، مع أنور عبدالله.
١٠٦ - عكاظ/ النادي ٢٤/ ٤/ ١٤١٥، مع علي مكي.
١٠٧ - القبس/ الكويت (قضايا القبس) ٢٨/ ٤/ ١٩٨٨، مع جهاد فاضل.
١٠٨ - القبس/ الكويت ١٤/ ٦/ ١٩٩٨، مع سيد رزق.
١٠٩ - قناة اقرأ (راديو وتلفزيون العرب، روما)، مواجهات، مع محمد بركات، القاهرة، ١٩٩٨.
١١٠ - قناة اقرأ، برنامج حصار الأسئلة، الحلقة الرابعة، مع محمود تراوري، شعبان ١٤٩١.
١١١ - قناة الجزيرة/ قطر، لقاء، مع سلام سرحان ٣/ ١/ ٢٠٠٠.
١١٢ - المجلة/ لندن، ١٥/ ٧/ ١٩٨٧، مع مصطفى الزين.
١١٣ - المجلة العربية، فبراير ١٩٩٠، مع نايف رشدان عتيق المطيري.
١١٤ - المجلة العربية، مارس ١٩٩٠ مع نايف رشدان عتيق.
١١٥ - المجلة العربية للعلوم الإنسانية/ جامعة الكويت، حوار (الحداثة في الفكر العربي) شتاء ١٩٩٨. بالاشتراك مع غانم هنا ومراسل العجمي وناصيف نصار.

١١٦ ـ المدينة ٢٢/ ٩/ ١٤٠٧، مع خالد مطرفي.

١١٧ ـ المدنية ١٨/ ١١/ ١٩٩٤، مع خالد المطرفي.

١١٨ ـ المدينة/ الأربعاء، حوار حول التصوير الفوتوغرافي، ٨/ ٦/ ١٤٩٨، أدار الندوة محمد صادق دياب، وشارك فيها عدد من فناني التصوير.

١١٩ ـ المدنية/ الأربعاء، حوار الحداثة، ٢٦/ ٨/ ١٤٠٨، ندوة تولى تنظيمها المشرف على (الأربعاء) محمد صادق دياب، ورئيس تحرير (اقرأ) أسامة السباعي، ورئيس تحرير (الندوة) يوسف دمنهوري، وشارك فيها، عابد خزندار ومحمد عبدالله مليباري وعبدالفتاح أبومدين وعبدالله الغذامي، وكان الاتفاق أن ينشر الحوار مع المطبوعات الثلاث في يوم واحد، وقد نشر في (الأربعاء) و(اقرأ) في ٢٦/ ٨/ ١٤٠٨، غير أن (الندوة) أخلت بالاتفاق، ولم تنشر الحوار.

١٢٠ ـ المدينة/ الأربعاء ٢٧/ ٤/ ١٩٨٨، مع عمر المضواحي.

١٢١ ـ المدينة/ الأربعاء ١٥/ ٩/ ١٤٠٩.

١٢٢ ـ المدينة/ الأربعاء، التاريخ . . ؟ مع خالد المطرفي.

١٢٣ ـ المدينة/ الأربعاء ٨/ ١١/ ١٩٨٩، مع خالد مطرفي.

١٢٤ ـ المدينة/ الأربعاء ٣٠/ ١٢/ ١٩٩٢، مع خالد المطرفي.

١٢٥ ـ المدينة/ الأربعاء ٣/ ٤/ ١٩٩٦، مع عبدالله محمد البشيري.

١٢٦ ـ المربد/ العراق، جريدة المهرجان ٣٠/ ١١/ ١٩٨٩، مع ماجد السامرائي.

١٢٧ ـ مركز تلفزيون الشرق الأوسط/ لندن، السهرة المفتوحة، حلقتان، مع كوثر البشراوي ١٨/ ٥/ ١٩٩٧ و٢٥/ ٥/ ١٩٩٧م.

١٢٨ ـ المسائية ٦/ ١٢/ ١٩٩٧، مع عبدالله العاصم.
١٢٩ ـ المسائية ١/ ١/ ١٩٩٩، مع محمد سعد القحطاني.
١٣٠ ـ المسائية ٦/ ٦/ ١٤٢١ (٤/ ٩/ ٢٠٠٠) مع محمد السعد القحطاني.
١٣١ ـ المستقلة/ لندن ٢٢/ ١/ ١٩٩٦م.
١٣٢ ـ المسلمون، حلقتان، ١٤/ ٤/ ١٩٩٥ و٢١/ ٤/ ١٩٩٥، مع عبدالله المفلح.
١٣٣ ـ المعرفة، أنا والفشل، رجب ١٤٢١ أكتوبر ٢٠٠٠م.
١٣٤ ـ الندوة، حلقتان ١٧/ ٨/ ١٤١٩ و٢٤/ ٨/ ١٤١٩، مع محمد عبدالله الأسمري.
١٣٥ ـ الوحدة/ الإمارات ١٢/ ٥/ ١٩٩١، مع سيتا غزال.
١٣٦ ـ الوسط/ لندن، ١٨/ ١/ ١٩٩٣، مع سعد الدوسري.
١٣٧ ـ الوطن، أبها ٢٣/ ٨/ ١٤٢١ ـ ١٩/ ١١/ ٢٠٠٠.
١٣٨ ـ الوطن العربي/ باريس، أربع حلقات، ٧/ ٣/ ١٩٩٧ و١٤/ ٣/ ١٩٩٧ و٢١/ ٣/ ١٩٩٧ و٢٨/ ٣/ ١٩٩٧، مع محمد بركات.
١٣٩ ـ اليمامة ٤/ ٦/ ١٩٨٦، مع ريم حرب.
١٤٠ ـ اليمامة ٦/ ٩/ ١٩٨٩، مع علي العميم (٥٠\٥٠).
١٤١ ـ اليمامة ٨/ ١/ ١٩٩٢، مع عائض الحربي.
١٤٢ ـ اليمامة، حلقتان ٢١/ ٦/ ١٩٩٧ و٢٨/ ٦/ ١٩٩٧، مع محمد عبدالله الهويمل.
١٤٣ ـ اليمامة، ٢/ ٢/ ١٤٢١ (٦/ ٥/ ٢٠٠٠) مع عبدالسلام لصليع.

١٤٤ ـ اليوم ٣/ ١/ ١٩٩٣، مع عاطف مصطفى.

١٤٥ ـ اليوم ٤/ ٤/ ٢٠٠٠، مع باسمة الغريافي.

١٩٤٦ ـ اليوم ٤/ ١/ ١٤٢٢ (٣٠/ ٣/ ٢٠٠١). مع حبيب محمود.

الملحق الثاني

دراسات عن أعمال الغذامي

بحوث ودراسات عنه وعن أعماله:

١ـ إبراهيم إغلان: حول مشروع الغذامي النقدي، جريدة اليوم ١٢/ ٤/ ١٩٩٢.

٢ـ أحمد بوقري: البحث عن عقلانية المنهج الحضاري، جريدة اليوم ١٩/ ٣/ ١٤٠٦.

٣ـ أحمد الشويخات: الخطيئة والتكفير، المرة الأولى، جريدة اليوم ١/ ٨/ ١٤٠٥.

٤ـ أحمد عبدالحليم عطية: الفكر العربي على مشارف القرن الحادي والعشرين، التفكيك والاختلاف، جاك ديريدا والفكر العربي المعاصر، مجلة (كتاب) قضايا فكرية، الكتاب الخامس والسادس عشر، يونيو ١٩٩٥، القاهرة.

٥ـ أحمد كمال زكي: الخطيئة والتكفير للغذامي، مجلة الفيصل، أكتوبر ١٩٨٥.

٦ـ إدريس جبري: الإمكانات والعوائق في المشاكلة والاختلاف، مشروع بحثي ضمن حلقة الاتصال وتحليل الخطاب، جامعة

فاس، تحت إشراف د. محمد العمري. العام الجامعي ١٩٩٨.

٧- أسامة الملا: الغذامية، قراءة في خطاب الشعرنة، ملتقى قراءة النص، نادي جدة الأدبي الثقافي ٢٠-٢٢/ ٧/ ١٤٢١ (١٧-١٩/ ١٠/ ٢٠٠٠).

٨- ألفت الروبي: المرأة واللغة لعبدالله الغذامي، مجلة نور، القاهرة، عدد ١٢ صيف ١٩٩٧.

٩- أمين سليمان سيدو: عبدالله الغذامي، حياته وآثاره وما كتب عنه، مجلة مكتبة الملك فهد، الرياض المجلد السادس، العدد الثاني، رجت ١٤٢١ (أكتوبر ٢٠٠٠).

١٠- بو جمعة بوبعيو: شعر التفعيلة بين التأنيث والتذكير (مداخلة على مقولة الغذامي) مجلة (الموقف الأدبي)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٣٥٣، ٤/ ١٠/ ٢٠٠٠.

١١- جان فونتين: كتاب الخطيئة والتكفير للغذامي، حوليات الدراسات الإسلامية - مجلة النقد، القاهرة ١٩٨٨.

Bulletin Critiqe des Annales Islamogiques. 5 Le Caire 1988.

١٢ - حاتم الصكر: ضمن كتابه «ترويض النص» الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات ادبية، القاهرة ١٩٩٧.

١٣- حامد أبو أحمد: ضمن كتابه «نقد الحداثة»... (حينما يصبح النقد الحداثي عربياً) ص ص ١٠١-١١٢، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض ١٩٩٤.

١٤- حامد أبو أحمد: نظرية التلقي وتغيير النموذج، جريدة الرياض، الخميس ٢٣/ ٣/ ١٩٩٣ ص ٢٠.

١٥- حامد أبو أحمد: النزوع الثقافي في الممارسة النقدية، قراءة في مشروع الغذامي، مؤتمر النقد على مشارف القرن، جامعة عين شمس، القاهرة ٢٠/ ١١/ ٢٠٠٠.

١٦- حسن البنا عز الدين: الغذامي والمرأة واللغة، جريدة الرياض، خمس حلقات، الخميس ١٥/ ١٠/ ١٩٩٦ والخميس ١٧/ ١٠/ ١٩٩٦ والخميس ٣١/ ١٠/ ١٩٩٦ والخميس ١٤/ ١١/ ١٩٩٦ والخميس ٢٨/ ١١/ ١٩٩٦.

١٧- حسن البنا عز الدين: ترويض الثقافة، جريدة الجزيرة، خمس حلقات، الخميس ١٧/ ١١/ ١٩٩٨ والخميس ٢٤/ ١٢/ ١٩٩٨ والخميس ٣١/ ١٢/ ١٩٩٨ والخميس ٤/ ٢/ ١٩٩٩ والخميس ١١/ ٢/ ١٩٩٩.

١٨- حسن البنا عز الدين: ملامح النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الغذامي نموذجاً. ملتقى قراءة النص، نادي جدة الثقافي الأدبي ٢٠-٢٢/ ٧/ ١٤٢١ (١٧-١٩/ ١٠/ ٢٠٠٠).

١٩- حسن المصطفى: الغذامي والحداثة في الخطاب الأدونيسي، ضمن الحلقة النقاشية، بعنوان (الغذامي والممارسة النقدية والثقافية) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة البحرين ٥-٦/ ٥/ ٢٠٠١.

٢٠- حسين بافقيه: ثقافة الأسئلة، رؤية مغايرة للنقد الصحفي، جريدة الرياض، الخميس ١/ ٦/ ١٩٩٢ والخميس ١٠/ ١٢/ ١٩٩٢.

٢١- . . . . : النقد المحلي (في السعودية) الحضور والغياب، جريدة الرياض، أربع حلقات، الخميس ٢٥/ ٢/ ١٩٩٣ والخميس ٤/ ٣/ ١٩٩٣ والخميس ١٥/ ٤/ ١٩٩٣ والخميس

٢٢/ ٤/ ١٩٩٣ .
٢٢ـ . . . . : الكتابة ضد الكتابة، جريدة الرياض، الخميس ١/ ١١/ ١٩٩٣ والخميس ١١/ ١١/ ١٩٩٣ .
٢٣ـ حسين السماهيجي : قراءة الأنوثة في الأيقونة الأدونيسية، مقارنة مع الغذامي، ضمن الحلقة النقاشية (الغذامي والممارسة النقدية والثقافية)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة البحرين ٥ـ٦/ ٥/ ٢٠٠١ .
٢٤ـ حمد المرزوقي : نعم لا تخطئ ولا تبطئ، جريدة الرياض، الأربعاء ٢٤/ ٤/ ١٩٩١ .
٢٥ـ . . . . : الفصيح والعامي في استقراء تجليات الغذامي، جريدة الجزيرة، الخميس ١٤/ ١١/ ١٩٩٦ .
٢٦ـ حمزة المزيني : المرأة واللغة أم المرأة والثقافة . . ؟ جريدة الرياض، ثلاث حلقات، الخميس ١٣/ ١١/ ١٩٩٧ والخميس ٢٠/ ١١/ ١٩٩٧ والخميس ٢٧/ ١١/ ١٩٩٧ .
٢٧ـ خالد سليمان : قراءات نقدية نصية معاصرة، قراءة القراءات، (عبدالله الغذامي، محمد مفتاح، يمنى العيد)، أبحاث اليرموك، ١٩٩٣ .
٢٨ـ رؤوبين سنير : الصوت القديم الجديد، مجلة الكرمل، القدس، ع٩ ١٩٨٨ .
٢٩ـ رمضان بسطاويسي محمد : النقد الثقافي والأنساق الثقافية، مجلة العربي ـ الكويت، سبتمبر ٢٠٠١ .
٣٠ـ زهرة المذبوح : استجابة الشعر للنسق . . قراءة في مشروع الغذامي حول النقد الثقافي . ضمن الحلقة النقاشية بعنوان (الغذامي

والممارسة النقدية والثقافية)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة البحرين ٥ـ٦/ ٥/ ٢٠٠١ .
٣١ـ سعاد المانع : عن نماذج المرأة في الشعر ، مجلة قوافل ، نادي الرياض الأدبي .
٣٢ـ سعيد علوش : نظرية العماء الأدبي وبلاغة التشويش النقدي ، مجلة علامات (المغرب) ع٨ ١٩٩٧ وانظر مجلة الآداب ـ بيروت ، نيسان ١٩٩٩ .
٣٣ـ سعيد علوش : تشريح التفكيك ، أم إيلاف الاختلاف ، ضمن كتابه : نظرية العماء وعولمة الأدب ، الناشر : المؤلف ، طبع فيدبرانت ، المغرب ، ٢٠٠٠ .
٣٤ـ سعيد علوش : حين يتودد الناقد الفحل إلى فحلة سليطة اللسان ، علامات ـ جدة ، ديسمبر ٢٠٠٠ .
٣٥ـ سعيد الورقي : رحلة النص الأدبي من البنيوية إلى التشريحية ، جريدة الرياض ، ٤/ ٤/ ١٩٨٥ و ١١/ ٤/ ١٩٨٥ .
٣٦ـ سليمان الشمري : الدراسات والردود النقدية في الصحافة السعودية ، مركز البحوث ـ كلية الآداب ـ جامعة الملك سعود ، الرياض ، ١٩٩٨ .
٣٧ـ السيد إبراهيم : الغذامي وقضايا النقد الأدبي : آليات تفسير النصوص ، جريدة الحياة ، الاثنين ٧/ ٧/ ١٩٩٧ والاثنين ١٤/ ٧/ ١٩٩٧ .
٣٨ـ . . . . : قضايا النقد الأدبي المعاصر في كتابات عبدالله الغذامي ، مجلة علامات ، جدة م٢٨ يونيو ١٩٩٨ .
٣٩ـ شمس المؤيد : قراءة في كتاب المرأة واللغة ، ندوة سارة الخثلان ـ

الدمام، انظر جريدة الوطن، ١/ ٥/ ٢٠٠١ .
٤٠ـ صالح الصالح: جدل الفكر في السعودية، الغذامي ونموذج الإنسان المعاصر، جريدة الرياض، ١٠/ ٩/ ١٩٨٧ .
٤١ـ صدوق نور الدين: قراءة في القصيدة والنص المضاد للغذامي، جريدة أنوال، المغرب، ٢٥/ ١١/ ١٩٩٣ .
٤٢ـ ضياء عبدالله الكعبي: فتنة الأنثوي: المرأة بوصفها نسقا، بين المرنيسي والغذامي، ضمن الحلقة النقاشية، (الغذامي والممارسة النقدية والثقافية)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة البحرين ٥ـ٦/ ٥/ ٢٠٠١ .
٤٣ـ عالي القرشي: سؤال أسئلة الغذامي، جريدة الرياض، أربع حلقات، الخميس ١٣/ ٢/ ١٩٩٢ والخميس ٢٠/ ٢/ ١٩٩٢ والخميس ٥/ ٣/ ١٩٩٢ والخميس ١٢/ ٣/ ١٩٩٢ .
٤٤ـ عالي القرشي: قراءة في مشروع الغذامي. ملتقى قراءة النص، نادي جدة الأدبي ٢٠ـ٢٢/ ٧/ ١٤٢١ (١٧ـ١٩/ ١٠/ ٢٠٠٠) .
٤٥ـ عبدالحميد إبراهيم: نقاد الحداثة وموت القارئ، نادي القصيم الأدبي، بريدة ١٤١٥ .
٤٦ـ عبدالرؤوف الغزال: النموذج وتعدد مستويات الوعي، جريدة اليوم ١/ ٨/ ١٤٠٥ .
٤٧ـ عبدالرحمن بو علي: الخطيئة والتكفير للغذامي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، م٨ صيف ١٩٨٨ .
٤٨ـ عبدالسلام المسدي: ضمن كتابه «قضية البنيوية» دار أمية، تونس ١٩٩١ .
٤٩ـ . . . . : الغذامي والكتابة، مجلة علامات، ج٧ مارس

١٩٩٣ .

٥٠ـ . . . . : النقد الثقافي بين الغذامي وعصفور، جريدة الرياض، ثلاث حلقات، الخميس ١١/ ٢/ ١٩٩٩ والخميس ٢٥/ ٢/ ١٩٩٩ والخميس ١٨/ ٣/ ١٩٩٩ .

٥١ـ عبدالعزيز السبيل : الشعرنة بين السياسة والشعر . ملتقى قراءة النص، نادي جدة الأدبي الثقافي ٢٠ـ٢٢/ ٧/ ١٤٢١ (١٧ـ١٠/ ١٠/ ٢٠٠٠) .

٥٢ـ عبدالعزيز المقالح : الحداثة وإشكالية النقد العربي، قراءة في الخطيئة والتكفير للغذامي، جريدة ٢٦ سبتمبر، صنعاء، ثلاث حلقات، ١٩/ ٣/ ١٩٨٧ و ٢٦/ ٣/ ١٩٨٧ و ٢/ ٤/ ١٩٨٧ .

٥٣ـ عبدالله إبراهيم : النقد الثقافي، مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، ضمن الحلقة النقاشية (الغذامي والممارسة النقدية والثقافية)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة البحرين ٥ـ٦/ ٥/ ٢٠٠١ .

٥٤ـ عبدالله أبو هيف : الإبداع العربي والمتغيرات، النقد الأدبي نموذجاً، مجلة علامات، ج١٧ سبتمبر ١٩٩٥ .

٥٥ـ عبدالله السمطي : تجليات المشروع المعرفي عند الغذامي، مجلة النص الجديد، ع ٦/ ٧ .

٥٦ـ عبدالله الفوزان : الخطيئة والتكفير، جريدة الشرق الأوسط، ثلاث حلقات، ٨٩/ ١٢/ ١٩٨٥ و ٤/ ١/ ١٩٨٦ و ١١/ ١/ ١٩٨٦ .

٥٧ـ عبدالله المعطاني : النقد بين المسافة والرؤية، دار النوابغ، جدة ١٤١٤ .

٥٨ـ عبدالله الفيفي : الأعرابيان ولغة الشمس، جريدة الرياض، الخميس ٢٩/ ٤/ ١٩٩٣ .

٥٩ـ عبدالملك مرتاض : قراءة للنقد المكتوب عن الشابي (المسدي ـ الغذامي ـ صمود) دورة الشابي، مؤسسة البابطين، فاس ١٩٩٦ انظر كتاب الدورة الصادر عن المؤسسة ذاتها .

٦٠ـ عبير سلامة : سحارة الغذامي الأخيرة، نصوص مفتوحة وسياق إغلاق، عكاظ ١٥/ ١/ ١٤٢١ (٢٠/ ٤/ ٢٠٠٠).

٦١ـ عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، مؤسسة علوم القرآن، الشارقة، ١٩٩٢ .

٦٢ـ عدنان النحوي : الحداثة في منظور إيماني، دار النحوي، الرياض ١٩٨٩ .

٦٣ـ علي الديري : المجاز والإنسان : المجاز الكلي في نظرية النقد الثقافي إنموذجا، ضمن الحلقة النقاشية (الغذامي والممارسة النقدية والثقافية)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة البحرين ٥ـ٦/ ٥/ ٢٠٠١ .

٦٤ـ علي الشرع : التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، م١٦، مارس ١٩٨٩ .

٦٥ـ علي شلش : ثقافة الأسئلة الغائبة، مجلة الشرق الأوسط، ١١/ ٨/ ١٩٩٢ .

٦٦ـ عوض القرني : الحداثة في ميزان الإسلام، هجر، القاهرة ١٩٨٨ .

٦٧ـ غازي القصيبي : صوت من الخليج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٧ .

٦٨- فاضل ثامر: المقاربات النقدية العربية الجديدة - من البنية إلى الدلالة، مجلة كتابات معاصرة، ع٨ نوفمبر ١٩٩٠ وانظر كتابه: اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٩٤.

٦٩- . . . . : القصيدة والنقد، مجلة أقلام، بغداد يناير ١٩٨٨.

٧٠- فاطمة المحسن: المرأة واللغة من منظار باحث سعودي، مجلة الوسط ٢١/ ٤/ ١٩٩٧.

٧١- فاطمة المحسن: الغذامي في مسعى البحث عن قيمة إبداعية للأنوثة. جريدة الرياض ٩/ ٢/ ١٤٢٢ (٣/ ٥/ ٢٠٠١).

٧٢- فيروز زين العابدين: الكتابة ضد الكتابة ونقض التراتب القهري، جريدة الرياض، الخميس ٢٧/ ٨/ ١٩٩٢.

٧٣- محمد أحمد البنكي: قراءة في نموذج للتسويق الثقافي: الغذامي بوصفه مسوقا، ضمن الحلقة النقاشية (الغذامي والممارسة النقدية والثقافية)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة البحرين ٥-٦/ ٥/ ٢٠٠١.

٧٤- محمد خير البقاعي: عندما يصبح النص جسداً، جريدة الجزيرة، الخميس ٢٨/ ١١/ ١٩٩٦ وانظر الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٨/ ١٢/ ١٩٩٦.

٧٥- . . . . : استثمار بارت في النقد العربي الحديث، مجلة عالم الفكر، الكويت.

٧٦- محمد صالح الشنطي: مقاربة الغذامي التشريحية، المنهج والتطبيق، جريدة عكاظ، ١٠/ ١٢/ ١٩٨٥.

٧٧ـ . . . . : خصوصية الحداثة في السعودية، ملف نادي الطائف الأدبي، فبراير ١٩٨٦ .

٧٨ـ . . . . : الغذامي من النقد الألسني إلى النقد الثقافي، (حلقتان) الجزيرة ٢٣/ ٢/ ٢٠٠٠ و ٢٤/ ٢/ ٢٠٠٠ .

٧٩ـ محمد صالح الشنطي : المؤثرات التراثية في الخطيئة والتكفير، ملتقى قراءة النص، نادي جدة الأدبي الثقافي، ٢٠ـ٢٢/ ٧/ ١٤٢١ (١٧ـ١٩/ ١٠/ ٢٠٠٠).

٨٠ـ محمد صالح الشنطي : النقد الأدبي المعاصر في السعودية، دار الأندلس، حائل ٢٠٠١ .

٨١ـ محمد عبدالرزاق عبدالغفار : الغذامي بين دريدا والجرجاني، إشكالية تأويل العلامة والاختلاف، بحث ألقي في الندوة العلمية في نادي جدة الأدبي الثقافي ٢/ ١/ ٢٠٠٠ .

انظر عنها عكاظ ٥/ ١/ ٢٠٠٠، ونشرت في (البلاد) على ثلاث حلقات ٨/ ١٠/ ١٤٢٠، ١٥/ ١٠/ ١٤٢٠ .

٨٢ـ محمد العلي : قراءة في مشروع الغذامي، جريدة اليوم ٧/ ٩/ ١٤٠٥ .

٨٣ـ محمد ناصر العجيمي : النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، كلية الآداب، ودار محمد علي الحامي، تونس ١٩٩٨ .

٨٤ـ محمود أمين العالم : الجذور المعرفية والفلسفية للنقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر، ضمن كتاب (الفلسفة العربية المعاصرة)، بحوث المؤتمر الفلسفي العربي الثاني، في الجامعة الأردنية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٨ .

٨٥ـ محمود الحسيني : زهرة النرجس، دراسة تشريحية في النموذج،

القاهرة ١٩٩٨ .

٨٦ـ محيي الدين محسب : على هامش محاضرة الغذامي، اليوم ١٥/ ٤/ ١٤٠٥ .

٨٧ـ . . . . : نحو حوار مثمر مع الغذامي، جريدة اليوم ٢٥/ ٤/ ١٤٠٥ .

٨٨ـ . . . . : الخطيئة والتكفير وغيبة النقد المضاد، جريدة اليوم ١/ ٨/ ١٤٠٥ .

٨٩ـ . . . . : الغذامي والمسيب وآليات القراءة، جريدة اليوم، ٢٢/ ٢/ ١٩٩٤ .

٩٠ـ مختار أبو غالي : القصيدة والنص المضاد والغذامي، مجلة البيان، رابطة الأدباء في الكويت، ع ٣٠٣ نوفمبر ١٩٩٥ .

٩١ـ . . . . : قراءة نقدية ـ الموقف من الحداثة، مجلة العربي، الكويت، نوفمبر ١٩٩٦ .

٩٢ـ معجب الزهراني : النقد الجمالي في النقد الألسني (عن النقد عن الغذامي) مجلة فصول، شتاء ١٩٩٧ .

٩٣ـ . . . . : النقد المضاد، جريدة الرياض، الخميس ٣٠/ ٢١/ ١٩٩٣ والخميس ٦/ ١/ ١٩٩٤ .

٩٤ـ . . . . : قراءة في جمهورية النظرية للغذامي، جريدة الشرق الأوسط، ١/ ٧/ ١٩٩٥ .

٩٥ـ . . . . : النقد الثقافي، مفهوم أم مجال، جريدة الجزيرة، الخميس ١٩/ ١٢/ ١٩٩٦ .

٩٦ـ . . . . : المرأة واللغة، الحقائق التي نسينا أنها أوهام، جريدة الجزيرة، خمس حلقات، الخميس ٢٩/ ١٢/ ١٩٩٦ و

٥/ ١/ ١٩٩٧ و ١٢/ ١/ ١٩٩٧ و ٢٦/ ١/ ١٩٩٧ و ٢/ ٢/ ١٩٩٧ .
٩٧ـ معجب الزهراني : النقد الثقافي ، نظرية جديدة أم مشروع متجدد ، (أربع حلقات) الرياض ١/ ٧/ ١٤٢١ (٢٨/ ٩/ ٢٠٠٠) . وضمن ملتقى قراءة النص ، نادي جدة الأدبي الثقافي ، ٢٠ـ٢٢/ ٧/ ١٤٢١ (١٧ـ١٩/ ١٠/ ٢٠٠٠) .
٩٨ـ معجب الزهراني : النقد الثقافي . . نظرية جديدة أم إنجاز في سياق مشروع متجدد ، ضمن الحلقة النقاشية ، بعنوان (الغذامي والممارسة النقدية والثقافية) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، دولة البحرين ٥ـ٦/ مايو/ ٢٠٠١ .
٩٩ـ معجب الزهراني : الغذامي وأقنعة الموت ، الرياض (ثلاث حلقات) ٢٧/ ٨/ ١٤٢١ (٢٣/ ١١/ ٢٠٠٠) . ١١/ ٩/ ١٤٢١ (٧/ ١٢/ ٢٠٠٠) ١٨/ ٩/ ١٤٢١ (١٤/ ١٢/ ٢٠٠٠) .
١٠٠ـ منذر عياشي : الغذامي والنقد الجديد ، جريدة الرياض ، الخميس ١٢/ ١٢/ ١٩٩١ .
١٠١ـ منذر عياشي : بين العلم والمنهج . . قراءة في كتاب الغذامي : النقد الثقافي ، ضمن الحلقة النقاشية ، بعنوان (الغذامي والممارسة النقدية والثقافية) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، دولة البحرين ٥ـ٦/ ٥/ ٢٠٠١ .
١٠٢ـ منصور الحازمي : الغذامي فارس النص ، ضمن كتابه «سالف الأوان» كتاب الرياض ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض ١٩٩٩ .
١٠٣ـ موريس أبو ناضر : إعادة صياغة الإشكاليات القديمة الجديدة ،

قراءة في كتاب القصيدة والنص المضاد للغذامي، جريدة الحياة، ١٧/ ١٢/ ١٩٩٣.

١٠٤ـ نادر كاظم: تعارضات النقد الثقافي.. أو رحلة النسق المتناسخ. ضمن الحلقة النقاشية، بعنوان (الغذامي والممارسة النقدية والثقافية) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة البحرين ٥ـ٦/ ٥/ ٢٠٠١.

١٠٥ـ نجيب العوفي: الغذامي، تعقيب ومناقشة، الكويت، وقائع ندوة آفاق الحداثة في الخليج، ديسمبر ١٩٩٧.

١٠٦ـ نجوى حجيلان: الكتابة النقدية ضد من...؟ جريدة الرياض، الخميس ١٤/ ١٠/ ١٩٩٣.

١٠٧ـ نذير العظمة: في تحولات الغذامي، جريدة الجزيرة، ثلاث حلقات، الخميس ١٢/ ١٢/ ١٩٩٦و ١٩/ ١٢/ ١٩٩٦ و ٦/ ١/ ١٩٩٧.

١٠٨ـ..........: الغذامي والمنهج بين الكتاب والمحاضرة، جريدة الرياض، الخميس، ١٩/ ١٢/ ١٩٩٦.

١٠٩ـ..........: قراءة قراءات الغذامي، ضمن كتاب «الكتابة ضد الكتابة»، دار الآداب، بيروت، ١٩٩١.

١١٠ـ هاشم صالح: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، مجلة الأزمنة، باريس، يوليو ١٩٨٧.

١١١ـ..........: حوار غير مباشر مع الغذامي، جريدة الرياض، الخميس ١٩/ ١٢/ ١٩٩٦ و ٢٦/ ١٢/ ١٩٩٦.

١١٢ـ هدى النعيمي: الغذامي يدعو المرأة إلى تأنيث لغتها، جريدة الحياة، ١٥/ ٩/ ١٩٩٩.

١١٣ـ وفيق غريزي: المرأة واللغة للغذامي، الأنوار ـ بيروت، ثلاث حلقات، ٦/ ٦/ ١٩٩٧ و ٧/ ٦/ ١٩٩٧ و ٩/ ٦/ ١٩٩٧ .

١١٤ـ وليد منير: نموذج الخطيئة والتكفير والبحث عن شاعرية النص الأدبي، مجلة فصول، القاهرة، يناير ١٩٨٦ .

١١٥ـ يحيى محمود الجنيد (ساعاتي): شحاتة من عزيز ضياء إلى الغذامي، جريدة الرياض، ١٦/ ٩/ ١٩٨٥ و ٣٠/ ٩/ ١٩٨٥ .

١١٦ـ يوسف بكار: نقادنا ونقدنا العربي الحديث، مجلة علامات، ٢٩ سبتمبر ١٩٩٨ .

١١٧ـ يوسف حامد جابر: بنيوية عبدالله الغذامي، مجلة عالم الفكر، الكويت، أبريل ١٩٩٩ .

١١٨ـ يوسف نور عوض: الغذامي وهذا الكتاب، جريدة المدينة، ١٤/ ٣/ ١٩٩٧ .

١١٩ـ يوسف نور عوض: الغذامي والنقد الثقافي، جريدة المدينة، ٢٨/ ١١/ ١٩٩٧ .

الملحق الثالث

مداخلات ومقالات حول الغذامي

مداخلات ومقالات:

(يتضمن ذلك عروض الكتب والمداخلات العلمية والمقالات التكريمية)

١٢٠- إبراهيم منصور التركي: محاولة لحل شفرة السحارة، جريدة الرياض ١٢/ ١/ ١٩٩٥م.

١٢١- : فضح سلطوية الخطاب الذكوري على طريقة الغذامي، جريدة المدينة، ٢٠/ ٢/ ١٤١٨هـ.

١٢٢- إبراهيم التركي: حي الحقيقة (قصيدة)، الجزيرة ١٧/ ٢/ ٢٠٠٠م.

١٢٣- إبراهيم محمد السبيل: عميد المبدعين (قصيدة)، الجزيرة ٢٤/ ٢/ ٢٠٠٠م.

١٢٤- إبراهيم الوافي: إلى أن، الرياض ٣١/ ٥/ ١٩٩٨م.

١٢٥- إبراهيم الوافي: الغذامي والطموح المثير، الرياض ٩/ ٨/ ١٤٢١هـ (٥/ ١١/ ٢٠٠٠م).

١٢٦- إبراهيم الوافي: المجتمع المدني، الرياض ٢١/ ٩/ ١٤٢١هـ (١٧/ ١٢/ ٢٠٠٠م).

١٢٧- إبراهيم الوافي: التأثر والأثر، مفهوم الشعرنة لدى الغذامي، الرياض ٢/ ١٢/ ١٤٢١هـ (٢٥/ ٢/ ٢٠٠١م).

١٢٨- إبراهيم الوافي: الفكر الإبداعي، الرياض ٢٦/ ٢/ ١٤٢٢هـ (٢٠/ ٥/ ٢٠٠١م).

١٢٩- أبو عاطف: حول الغذامي والمنعطف النقدي، الندوة ١٥/ ٤/ ١٤٠٥هـ.

١٤٥ـ أميمة الخميس: الغذامي، الجزيرة ٢٠/ ٢/ ٢٠٠٠م.
١٤٦ـ أمين الغنام: مداخلة حول المرأة واللغة، اليمامة ١٥/ ٣/ ١٤١٨هـ.
١٤٧ـ أمينة غصن: هل الحداثة العربية حداثة رجعية، عرض لكتاب النقد الثقافي، جريدة الحياة، لندن ١/ ٩/ ٢٠٠٠م.
١٤٨ـ بشير العيسوي: المرأة واللغة: ملاحظات، مجلة الفيصل، يونيو ١٩٩٧م.
١٤٩ـ بكر باقادر: الخطيئة والتكفير، المدينة ٢٢/ ٧/ ١٤٠٥هـ.
١٥٠ـ البلاد: الشعراء يرفضون اتهامات الغذامي، البلاد ٣/ ٧/ ١٤٢١هـ (٣٠/ ٩/ ٢٠٠٠م).
١٥١ـ تركي الناصر السديري: الغذامي، الرياضية، ١٢/ ٩/ ١٩٩٩م.
١٥٢ـ تشيجاي جابر: حوار بلا معنى، عكاظ ٢٨/ ٩/ ١٩٩٢م.
١٥٣ـ جابر قميحة: حوار الغذامي حول الحداثة، المسلمون ٥/ ٥/ ١٩٩٥م.
١٥٤ـ جاسر الجاسر: بين ذاكرة الراوي وذاكرة النص، مجلة المجلة، ٢٥/ ٦/ ١٩٩٤م.
١٥٥ـ . . . . : الفعل المسرحي للكتابة، اليمامة ٢/ ٨/ ١٤١٢هـ.
١٥٦ـ . . . . : انثنة اللغة، الحياة، ٢٨/ ١٠/ ١٩٩٦م.
١٥٧ـ . . . . : الهويمل يختلس من الغذامي، الرياض ٧/ ٧/ ١٩٩٤م.
١٥٨ـ جاسر الحربش: ايقاع الصوتيم الجديد، اليمامة ٨/ ٣/ ١٤٠٦هـ.
١٥٩ـ جاسم الصحيح: الغذامي هبوب لا يقيده تيار، البلاد ١٧/ ١/ ٤٢١هـ.
١٦٠ـ جاسم الصحيح: عسكرية النقد عند الغذامي، البلاد ١٠/ ٧/ ١٤٢١هـ (٧/ ١٠/ ٢٠٠٠م).
١٦١ـ جريدة الجزيرة: شهادات لكل من تركي الحمد ومحمد العثيم ومحمد العباس وأسامة الملا وثريا العريض ومسعد العطوي وناصر الرشيد وسيف الرحبي وخالد الخضري ونذير العظمة، رصدها عبدالحفيظ الشمري، الجزيرة ١٧/ ٢/ ٢٠٠٠م.
١٦٢ـ جريدي المنصوري: الغذامي ولعنة الحداثة، الرياض ١٧/ ٢/ ٢٠٠٠م.
١٣٠ـ أحمد إبراهيم البوق: حجر في بحيرة ساكنة، عن كتاب النقد الثقافي، البلاد ١٠/ ٧/ ١٤٢١هـ (٧/ ١٠/ ٢٠٠٠م).
١٣١ـ أحمد أبو دهمان: منتخب باريس نجد، الرياض ٩/ ١/ ١٩٩٨م.

١٣٢ـ أحمد الزهراني: الغذامي والوجه الثقافي، مجلة الإعلام والاتصال ٧/ ٢/ ٢٠٠٠م.
١٣٣ـ أحمد سماحة: الخطيئة والتكفير مرة أخرى، اليوم ٢٩/ ١/ ١٤٠٦هـ.
١٣٤ـ أحمد سماحة: الغذامي لم يكن حديثاً..!؟ اليوم ١٢/ ٧/ ١٤٢١هـ (٩/ ١٠/ ٢٠٠٠م).
١٣٥ـ أحمد الشيباني: تعاون لا حوار حول البنيوية، المدينة ـ الأربعاء ١٤/ ٢/ ١٤٠٨هـ.
١٣٦ـ ....: الحوار، المدينة ـ الأربعاء ١٣/ ٣/ ١٤٠٨هـ.
١٣٧ـ ....: الغذامي بين شتراوس وبارت، المدينة ـ الأربعاء ٤/ ٤/ ١٤٠٨هـ.
وانظر عن حوار البنيوية في ملحق المدينة ـ الأربعاء: سليمان الشمري: الدراسات والردود النقدية الأدبية في الصحافة السعودية، مركز البحوث، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض ١٩٩٨م.
١٣٨ـ أحمد صالح الصالح: حبيب البيان (قصيدة) ٢٧/ ١/ ٢٠٠٠م.
١٣٩ـ أحمد عايل فقيهي: ظاهرة الغذامي، عكاظ، ١٥/ ١١/ ١٩٩٧م.
١٤٠ـ أحمد عبدالله النعمي: الغذامي الناقد واللغوي الكبير، البلاد ٢٧/ ٥/ ١٩٩٨م.
١٤١ـ أحمد فضل شبلول: بين الغذامي ونازك الملائكة، الجزيرة ٨/ ٦/ ١٩٨٧م.
١٤٢ـ أحمد محمد الشامي: معركة البنيوية بين الشيباني والغذامي، المدينة ـ الأربعاء ٦/ ٣/ ١٤٠٨هـ.
١٤٣ـ أحمد مشول: القصيدة والنص المضاد للغذامي، الشرق الأوسط ١٥/ ٢/ ١٩٩٥م. وانظر: السياسة، الكويت، ٢٨/ ٥/ ١٩٩٤م.
١٤٤ـ أسامة الملا: الغذامي مثقف الاختلاف، الجزيرة ٩/ ٣/ ٢٠٠٠م.
١٦٣ـ جريدي المنصور: تفجير المكبوت، عن المرأة واللغة، جريدة المدينة المنورة ـ الأربعاء ١٧/ ٩/ ١٤٢١هـ.
١٦٤ـ جريدي المنصوري: صناعة الطاغية، جريدة المدينة ـ الأربعاء ١٩/ ١٢/ ١٤٢١هـ.
١٦٥ـ جعفر العقيلي: عرض لكتاب رحلة إلى جمهورية النظرية، الفينيق ـ الأردن

١/ ٥/ ٢٠٠١م.
١٦٦ـ جمعان بن عايض الزهراني: الغذامي ونظرية القبحيات، المدينة ـ الأربعاء ٢٢/ ١١/ ١٤١٩هـ.
١٦٧ـ جهير المساعد: الغذامي فقط، الرياض ٤/ ٦/ ١٩٩٦م.
١٦٨ـ حجاب الحازمي: ضد الموقف من الحداثة، المدينة ـ الأربعاء ١٩/ ١١/ ١٤٠٧هـ.
١٦٩ـ حزام العتيبي: الغذامي الظاهرة، عكاظ ٢١/ ٦/ ١٤٢٢هـ (٩/ ٩/ ٢٠٠١م).
١٧٠ـ حسام أبو اصبع: تداعيات الغذامي المذهلة أو استراتيجية لعبة الشطرنج، جريدة الأيام ـ البحرين، ٧/ ٥/ ٢٠٠٠م.
١٧١ـ حسب الله يحيى: الكتابة ضد الكتابة، جريدة البيان دبي ٢٨/ ١٠/ ١٩٩٦م.
١٧٢ـ حسن البنا عزالدين، الغذامي بين تأنيث القصيدة وجائزة السلطان، الجزيرة ٢٨/ ٢/ ٢٠٠٠م.
١٧٣ـ حسن حجاب الحازمي: تعقيباً على حوار الغذامي، المدينة ـ الأربعاء ١٧/ ٤/ ١٤١٠هـ.
١٧٤ـ الحسن المختار: عبدالله الغذامي، تفكيك طقوس المتن الفحولي وفضح مرجعية الحداثة، جريدة البيان ـ دبي ١٤/ ١/ ٢٠٠١م.
١٧٥ـ حسن المصطفى: الغذامي وحقيقة التكريم، اليوم ٢٩/ ١/ ١٤٢١هـ (٤/ ٥/ ٢٠٠٠م).
١٧٦ـ حسن المصطفى: النقد الثقافي ومأزق التلقي السلبي، الرياض ١٥/ ٧/ ١٤٢١هـ (١٢/ ١٠/ ٢٠٠٠م).
١٧٧ـ حسن المصطفى: مشروع الغذامي لا يزال موضع سجال، الحياة ١٧/ ٥/ ٢٠٠١م.
١٧٨ـ حسن النعمي: موقع السرد في رحلة الغذامي الفكرية، الجزيرة ١٧/ ٢/ ٢٠٠٠م.
١٧٩ـ حسن الهويمل: أهل الحداثة لهم مرجعية تراثية خاصة، المسلمون ٩/ ٦/ ١٩٩٥م.

١٨٠ـ . . . . : الغذامي والخيال الشعبي في الشعر، الرياض ١٠/ ٩/ ١٩٩٢م و٢٤/ ٩/ ١٩٩٢م.
١٨١ـ حسين بافقيه: في الجامعة، الرياض ٢٢/ ٨/ ١٩٩٣م.
١٨٢ـ . . . . : فارس النص، الرياض ٢٨/ ٩/ ١٩٩٥م.
١٨٣ـ . . . . : الغذامي خارج النخبة، الرياض ٩/ ١٢/ ١٩٩٩م.
١٨٤ـ حسين السماهيجي: الغذامي بوصفه أيقونة حداثية، جريدة الأيام ـ البحرين، ٧/ ٥/ ٢٠٠٠م.
١٨٥ـ حسين المناصرة: الغذامي وبنيوية المقولة، المرأة واللغة نموذجاً، الجزيرة ١٧/ ٢/ ٢٠٠٠م.
١٨٦ـ . . . . : الغذامي: الشعري والحداثي زائفان، مداخلة على محاضرة الغذامي عن النقد الثقافي. الجزيرة ٢٣/ ٦/ ١٤٢١هـ (٢١/ ٩/ ٢٠٠٠م).
١٨٧ـ حمد الحمدان: الحوارات الدموية، اليوم ١٠/ ٦/ ١٤٠٧هـ.
١٨٨ـ . . . . : حول مشروع الغذامي النقدي، مجلة علامات، ١٩٩٢م.
١٨٩ـ حمدان صدقة: كاتب وجائزة، نادي جدة الأدبي الثقافي، ١٩٨٦م.
١٩٠ـ حنان عاد: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف للغذامي، جريدة النهار، بيروت ٣/ ٣/ ٢٠٠٠م.
١٩١ـ خالد الحماد: الخطاب الشعري مصدر تقدمنا لا مصدر تأخرنا، الشرق الأوسط ١٦/ ١٢/ ٢٠٠٠م.
١٩٢ـ خالد الدخيل: حين تنبأت بفوزه، الجزيرة ١٧/ ٢/ ٢٠٠٠م.
١٩٣ـ خالد الرويعي: انحناءات الذاكرة (النص/ الجسد) تناص المعرفة، جريدة الأيام البحرين، ٧/ ٥/ ٢٠٠٠م.
١٩٤ـ خالد السرجاني: الشعر العربي وصناعة الاستبداد (عن كتاب النقد الثقافي)، الأهرام ـ القاهرة ٢٠/ ٣/ ٢٠٠١م.
١٩٥ـ خالد عبدالكريم الحمد: قبس في فضاء النقد، الجزيرة ٢٨/ ٥/ ١٤١٦هـ.
١٩٦ـ خالد المحاميد: على هامش محاضرة الموقف من الحداثة للغذامي، الجزيرة ١١/ ١٢/ ١٩٨٢م.
١٩٧ـ خيرية إبراهيم السقاف: شمس وظل، عكاظ ٢٢/ ٢/ ١٩٩٠م.
١٩٨ـ خيرية إبراهيم السقاف: هذا الغذامي احترمه، الجزيرة ٢٩/ ٦/ ١٤٢١هـ

(٢٧/ ٩/ ٢٠٠٠م).
١٩٩ـ رجاء العتيبي: صراع الأجيال الذي لا ينتهي، الجزيرة ٢٦/ ٦/ ١٩٩٨م.
٢٠٠ـ رشيد الإدريسي: حول المرأة واللغة (مراجعة) مجلة الفيصل فبراير ٢٠٠٠م.
٢٠١ـ الرياض: شهادات عنه، شارك فيها: عبدالفتاح أبو مدين وعبدالله بن إدريس وإبراهيم العواجي وسعد الحميدين ونذير العظمة وعثمان الصيني وناصر الرشيد وعبدالله أبو هيف وعبدالسلام المسدي وحمد القاضي وحسين بافقيه وحسن الهويمل وسعد البواردي وسعد البازعي وأميمة الخميس. رصدها نايف رشدان عتيق، الرياض ٢٣/ ٢/ ٢٠٠٠م.
٢٠٢ـ زكريا كردي: رحلة إلى جمهورية النظرية، مجلة البحرين الثقافية، ابريل ٢٠٠١م.
٢٠٣ـ زينب حمود: تشريح النص للغذامي، النهار ـ بيروت ٥/ ١٠/ ١٩٨٧م.
٢٠٤ـ سالم سحاب: غداً تركم الجامعة، عكاظ، ١٢/ ١/ ١٩٨٦م.
٢٠٥ـ سعاد المانع: النص الغرائبي، الرياض ١٤/ ١/ ١٩٩٣م.
٢٠٦ـ سعد البازعي: الغذامي والمنعطف الجديد، الرياض ١١/ ١١/ ١٩٨٥م.
٢٠٧ـ سعد البقمي: شعر العامية في مصادفات الغذامي، المدينة ـ الأربعاء ٢٣/ ٢/ ١٤١٩هـ.
٢٠٨ـ سعد البواردي: ألسنية بدون لسان، الرياض ١٦/ ١٢/ ١٩٨٥م.
٢٠٩ـ سعد الحميدين: الغذامي.. المنعطف، الرياض ٩/ ١٢/ ١٩٩٩م.
٢١٠ـ سعد الحميدين: المنجز: الفعل ـ رد الفعل، الغذامي نموذجاً، الرياض ٢٥/ ٦/ ١٤٢٢هـ (١٣/ ٩/ ٢٠٠١م).
٢١١ـ سعد الدوسري: تكريم الغذامي خطوة أولى نحو إلغاء الجغرافيا، اليمامة ٢/ ٢/ ١٤٠٦هـ.
٢١٢ـ سعود بن سلمان بن سعود: ندوة عن مشروع الغذامي في الحداثة والبنيوية، انظر عنها عكاظ ٢٢/ ٦/ ١٩٨٨م.
٢١٣ـ سعيد السريحي: الغذامي وأزمة المكتبة العربية، الرياض ٢٨/ ٧/ ١٤٠٥هـ.
٢١٤ـ .... : يا أيها الراحل المرتاد، (قصيدة)، اقرأ ٢/ ١١/ ١٤٠٣هـ.

٢١٥ـ سعيد معتوق: الغذامي من دراسة الايقاع إلى النقد الثقافي، عكاظ ٣/ ٧/ ١٤٢١هـ (٣٠/ ٩/ ٢٠٠٠م).

٢١٦ـ سعيد بن ناصر الغامدي: الغذامي وموت النقد الأدبي، المدينة ـ الأربعاء ١/ ١١/ ١٤١٩هـ و٨/ ١١/ ١٤١٩هـ.

٢١٧ـ سلطان القحطاني: عاشق النقد الحديث، الجزيرة ٢٤/ ٢/ ٢٠٠٠م.

٢١٨ـ سليمان بن عبدالعزيز الشريف: النقد والإبداع أنت إمامه (قصيدة)، الجزيرة ٢٣/ ٢/ ٢٠٠٠م.

٢١٩ـ سليمان الفندي: الغذامي والهويمل، الرياض ٢٥/ ٢/ ١٩٩٥م.

٢٢٠ـ سمير أبو حمدان: الناقد الغذامي على طريق نصوص، النهار ـ بيروت ١٨/ ١١/ ١٩٨٧م.

٢٢١ـ سهيلة زين العابدين: الغذامي والحداثة، الندوة ١١/ ٥/ ١٤٠٧هـ.

٢٢٢ ـ . . . . : حول ما جاء في حوار الحداثة اقرأ ٢٠/ ١/ ١٤٠٩هـ.

٢٢٣ـ . . . . : الغذامي وأدونيس، اقرأ ٤/ ٢/ ١٤٠٩هـ.

٢٢٤ـ . . . . : قراءة في كتاب المرأة واللغة، عدد من الحلقات، المدينة/ الأربعاء ٢٦/ ٧/ ١٤١٨هـ و٣/ ٨/ ١٤١٨هـ و١٠/ ٨/ ١٤١٨هـ و٩/ ٨/ ١٤١٨هـ.

٢٢٥ـ . . . . : الغذامي كبيرهم الذي. . . ، مجلة الوطن العربي/ باريس ١/ ١٠/ ١٩٩٩م.

٢٢٦ ـ سوسن الأبطح: الغذامي في المرأة واللغة، الشرق الأوسط ١٨/ ١١/ ١٩٩٦م.

٢٢٧ ـ السيد الجزايرلي: الغذامي ودعوته للنقد الثقافي، المسائية ١٥/ ١٢/ ١٩٩٦م.

٢٢٨ ـ شاكر الشيخ: ندوة مجلة الشرق عن الخطيئة والتكفير، حوار وتكريم، مجلة الشرق ١٩/ ١٠/ ١٩٨٥ و٢٦/ ١٠/ ١٩٨٥م. . شارك في الندوة: محمد العلي، والسعيد الورقي، وأحمد الشويخات، وعالي القرشي، وعبدالرؤوف الغزال، وأدارها سعيد السريحي.

٢٢٩ ـ شربل داغر: حول تأنيث القصيدة، الحياة ٢٨/ ٢/ ٢٠٠٠م.

٢٣٠ ـ شريفة الشملان: ارتدادات سحارة الغذامي، الرياض ٦/ ٤/ ٢٠٠٠.

(أربع حلقات)، الحلقة الرابعة ٢٢/ ١/ ١٤٢١هـ (٢٧/ ٤/ ٢٠٠٠).
٢٣١ ـ الشنفري: الغذامي الرائد، الرياضية ٢٣/ ٥/ ١٩٩٠م.
٢٣٢ ـ شوقي بزيع: استرداد الأنوثة، حول المرأة واللغة للغذامي، القبس، الكويت ١١/ ٩/ ١٩٩٦م.
٢٣٣ ـ شوقي بزيع: شهريار اللفظ وشهرزاد المعنى، الملحق، بيروت ١/ ٣/ ١٩٩٧م.
٢٣٤ ـ صالح الشهوان: الرأي والشجاعة، الرياض ١٤/ ٣/ ١٩٨٢م.
٢٣٥ ـ صالح الشهوان: حوار الغذامي، الجزيرة ١٩/ ٢/ ١٩٩٨م.
٢٣٦ ـ صالح الصالح: الغذامي والشعر الحر: الجزيرة ١٠/ ١/ ١٩٨٢م.
٢٣٧ ـ صالح الصالح: كبار مثقفينا ولبس التخريج، الجزيرة ١٩/ ٥/ ١٩٨٢م.
٢٣٨ ـ صالح غرم الله الغامدي: عن مساء الغذامي في أبها، الرياض ١٣/ ٣/ ١٤١٠هـ.
٢٣٩ ـ طارق عبدالعزيز أبو عبيد: نقد أدبي واجتماعي في سحارة الغذامي، الرياض ٢٢/ ٣/ ٢٠٠٠م.
٢٤٠ ـ طارق محمد جبر: نظرية الغذامي النقدية، الرياض ١١/ ١٠/ ١٩٨٥م.
٢٤١ ـ عائشة جلال الدين: الثقافة المهيمنة والمقموعة والمشروع الحضاري، مداخلة على برنامج خارج السرب مع الغذامي، المدينة/ الأربعاء ١/ ٢/ ١٤٢٢هـ (٢٥/ ٤/ ٢٠٠١م).
٢٤٢ ـ عابد خزندار: النقد الثقافي، الرياض ٢٠/ ١١/ ١٩٩٧م.
٢٤٣ ـ عابد خزندار: الوساطة بين الغذامي ونصر الله، الرياض ٨/ ١/ ١٩٨٧م.
٢٤٤ ـ عابد خزندار: الغذامي وموت المؤلف، عكاظ ٩/ ٦/ ١٩٩٩م.
٢٤٥ ـ عابد خزندار: الوساطة بين الغذامي وعكاظ، عكاظ ٢٣/ ١٠/ ١٩٩٦م.
٢٤٦ ـ عادل باناعمة: حول موت النقد الأدبي، المدينة الأربعاء ١٢/ ٩/ ١٤١٩هـ.
٢٤٧ ـ عادل علي: الغذامي وحصارات الشعر الجاهلي، الشرق الأوسط ١٣/ ١٢/ ١٩٩٣م.
٢٤٨ ـ عالي القرشي: قراءة في محاضرة الغذامي «المنعطف النقدي» اليمامة ٢/ ٥/ ١٤٠٥هـ.
٢٤٩ ـ عالي القرشي: الغذامي واختلاف الثقافة، الرياض ١٦/ ١٢/ ١٩٩٩م.

٢٥٠ ـ عالي القرشي: أنت المضيء (قصيدة)، الجزيرة ١٧/ ٢/ ٢٠٠٠م.
٢٥١ ـ عبدالإله عبدالقادر: كتاب (الفائزون بجائزة سلطان بن علي العويس الثقافية) الدورة السادسة ١٩٩٨ ـ ١٩٩٩م.
٢٥٢ ـ عبدالحفيظ الشمري: من اختلاف الوعي إلى أنثى القصيدة، الجزيرة ٢٢/ ٢/ ٢٠٠٠م.
٢٥٣ ـ عبدالحفيظ الشمري: فاصلة المعنى.. تحايا الجائزة، الجزيرة ١٧/ ٢/ ٢٠٠٠م.
٢٥٤ ـ عبدالحفيظ الشمري: الغذامي يوسع خصوصية النقد لتشمل ذاكرة الأدب والأنساق الثقافية، الجزيرة ١١/ ٩/ ١٤٢١هـ (٧/ ١٢/ ٢٠٠٠).
٢٥٥ ـ عبدالحليم أحمد منياوي: دفاع عن الغذامي، المدينة/ الأربعاء ٢٦/ ١١/ ١٤٠٧هـ.
٢٥٦ ـ عبدالحميد البرنس: كتاب الغذامي، المرأة واللغة، الحياة ١٩/ ٣/ ١٩٩٧م.
٢٥٧ ـ عبدالرحمن اسماعيل السماعيل: تحية شعرية، الرياض ٢٠/ ١/ ٢٠٠٠م.
٢٥٨ ـ عبدالرحمن اسماعيل السماعيل: الغذامي وعصابة الأربعة، قراءة في كتاب النقد الثقافي. الرياض ٢٣/ ٦/ ١٤٢١هـ ٢١/ ٩/ ٢٠٠٠م.
٢٥٩ ـ عبدالرحمن اسماعيل السماعيل: الغذامي لا يعرفه أحد، الجزيرة ١٧/ ٢/ ٢٠٠٠م.
٢٦٠ ـ عبدالرحمن السدحان: خاص ولكن للنشر، تكريم الغذامي، البلاد ١٤/ ١٢/ ١٩٩٩م.
٢٦١ ـ عبدالرحمن السماري: آراء حول الغذامي، اليمامة ٢٣/ ٨/ ١٤١٢هـ.
٢٦٢ ـ عبدالرحمن السماري: آراء حول الغذامي، اليمامة ٢٣/ ٨/ ١٤١٢هـ.
٢٦٢ ـ عبدالرحمن القعود: قراءة في كتاب النقد الثقافي للغذامي، الرياض ٣/ ٧/ ١٤٢٢هـ (٢٠/ ٩/ ٢٠٠١م).
٢٦٣ ـ عبدالرحمن بن معيض: وهم الأنوثة في كتابات الغذامي، المدينة الأربعاء ٨/ ٦/ ١٤٢١هـ (٦/ ٩/ ٢٠٠٠) وانظر اليمامة ١٠/ ٦/ ١٤٢١هـ (٨/ ٩/ ٢٠٠٠).
٢٦٤ ـ عبدالرحمن معيض: قراءة في فكر الغذامي النقدي، المدينة الأربعاء ١٣/ ١١/ ١٤٢١هـ.

٢٦٥ ـ عبدالرحمن معيض الغامدي: تعقيب على المرأة واللغة، المدينة الأربعاء ٢٣/ ٢/ ١٤١٩هـ.

٢٦٦ ـ عبدالرحمن المسدي: النقد الثقافي والسؤال المنتظر، الرياض ٢١/ ١١/ ١٤٢١هـ (١٥/ ٢/ ٢٠٠١م).

٢٦٧ ـ . . . . : نظرات في المرأة واللغة، اليمامة ١٣/ ٤/ ١٤١٨هـ.

٢٦٨ ـ عبدالعزيز السبيل: الخطيئة والتكفير، مجلة المعهد العالمي للدراسات الإسلامية والعربية، م٣ ج١، بلومنجتون/ إنديانا، أمريكا.

٢٦٩ ـ . . . . : الغذامي السارد، ثلاث حلقات، الجزيرة ١٧/ ٢/ ٢٠٠٠ و٢٤/ ٢/ ٢٠٠٠ و٩/ ٢/ ٢٠٠٠م.

٢٧٠ ـ عبدالعزيز الصقعبي: الغذامي هذا الاحتفاء الدائم، الجزيرة ١٧/ ٢/ ٢٠٠٠م.

٢٧١ ـ عبدالفتاح أبو مدين: معالم، البلاد ٢٩/ ٥/ ١٤٠٥هـ.

٢٧٢ ـ . . . . : معالم، البلاد ٥/ ٧/ ١٤٠٥هـ.

٢٧٣ ـ . . . . : الغذامي الأديب الصديق، الجزيرة ١٤١٤.

٢٧٤ ـ . . . . : معالم، البلاد ٢٣/ ٨/ ١٩٨٣م.

٢٧٥ ـ . . . . : أدب نفس ودرس، اقرأ ٧/ ٣/ ١٤٠٨هـ.

٢٧٦ ـ . . . . : خاص ولكن للنشر، البلاد ١٧/ ٩/ ١٤٢٠هـ.

٢٧٧ ـ . . . . : الغذامي الذي عرفته، ضمن كتابة (هؤلاء عرفت)، النادي الأدبي الثقافي، جدة ١٤٢١هـ (٢٠٠٠).

٢٧٨ ـ عبدالله باخشوين: مقال في الرياض، العنوان والتاريخ. . ؟؟

٢٧٩ ـ . . . . : مقال في البلاد، العنوان والتاريخ. . ؟؟

٢٨٠ ـ عبدالله جبر: اللت والعجن، البلاد ١٠/ ٧/ ١٤٢١هـ (٧/ ١٠/ ٢٠٠٠م).

٢٨١ ـ عبدالله حكيم: حوارات قادمة، عن حوار الغذامي في جريدة (المسلمون)، الاقتصادية ١٥/ ٤/ ١٩٩٥م.

٢٨٢ ـ عبدالله سلمان: آخر الأربعاء، الغذامي، المدينة/ الأربعاء ٢٩/ ٥/ ١٤١٠هـ.

٢٨٣ ـ عبدالله سعد اللحيدان: الغذامي يختلف، الجزيرة ١٧/ ٢/ ٢٠٠٠م.

٢٨٤ ـ عبدالله السمطي: هوامش على متون الغذامي، الجزيرة ١٧/ ٢/ ٢٠٠٠م.

٢٨٥ ـ عبدالله شباط: الخطيئة والتكفير، قافلة الزيت، فبراير ١٩٨٧م.
٢٨٦ ـ عبدالله عبدالرحمن الزيد: أوراق للابداع ولا مفر من الشكوى (عن الغذامي)، اليمامة ١٧/ ٦/ ١٩٨٧م.
٢٨٧ ـ عبدالله بن عبدالعزيز الصالح: رائد النقد الحديث في السعودية، الجزيرة ١٧/ ٢/ ٢٠٠٠م.
٢٨٨ ـ عبدالله بن محمد البشيري: الغذامي، المنجز الحضاري، المدينة/ الأربعاء ٧/ ٣/ ١٤٢٢هـ (٣٠/ ٥/ ٢٠٠١م).
٢٨٩ ـ عبدالله المعطاني: المليباري وشطط القول، عكاظ ١٢/ ١١/ ١٩٨٥م.
٢٩٠ ـ . . . . : تحية للغذامي، قصيدة، الرياض ١٩٩٥ .
٢٩١ ـ عبدالله ناصر العتيبي: هل نحن فعلاً أداة تخريب. .؟ فواصل يونيو ١٩٩٨م.
٢٩٢ ـ عبدالمحسن يوسف: الغذامي الذي يدير الأعناق، عكاظ ٢٣/ ٦/ ١٩٩٧م.
٢٩٣ ـ . . . . : وجوه في القلب، عكاظ ٩/ ١٠/ ١٩٩٥م.
٢٩٤ ـ . . . . : في الرد على ناقدي الغذامي، عكاظ ٢٤/ ١١/ ١٩٩٧م.
٢٩٥ ـ . . . . : الغذامي منتج يوغر صدور الكسالي، عكاظ ٦/ ١٢/ ١٩٩٩م.
٢٩٦ ـ عبدالمقصود خوجة: الإثنينية، (١٠/ ٦/ ١٤٠٦) تكريم شارك فيه عدد من الأدباء منهم عبدالمقصود خوجة وطاهر زمخشري وعبدالله المعطاني ومحمد حسين زيدان ورضا عبيد ومحمد عبده يماني وعبدالفتاح أبو مدين، انظر كتاب (الاثنينية) ج٤ ١٩٨٥ .
٢٩٧ ـ عبدالملك مرتاض: النقد الثقافي أم الثقافة النقدية، الرياض ٤/ ٩/ ١٤٢١هـ (٣٠/ ١١/ ٢٠٠٠).
٢٩٨ ـ عبدالواحد الحميد: الغذامي. . سفيراً للثقافة، الرياض ١٢/ ١٢/ ١٩٩٩م.
٢٩٩ ـ عبدالوهاب الحكمي: الجائزة وبؤرة الثقافة، عكاظ ٢٦/ ٢/ ٢٠٠٠م.
٣٠٠ ـ عبدالوهاب الزميلي: هذه الخطيئة فمتى التكفير، مجلة البيان مايو ١٩٩٥م.

٣٠١ـ عبده خال: عن الكتاب والجائزة قالت الساحة الثقافية، عكاظ ١٤/ ١/ ١٩٨٦م.
٣٠٢ـ . . . . : مهلاً يا دكتور، عكاظ ٣١/ ١/ ١٩٩٤م.
٣٠٣ـ عبده زايد: قراءة حول الغذامي بمنهج الغذامي، المسلمون ٢٦/ ٥/ ١٩٩٥م.
٣٠٤ـ عثمان الصيني: ظواهر في مشروع الغذامي، الجزيرة ١٧/ ٢/ ٢٠٠٠م.
٣٠٥ـ عزت عمر: رحلة الغذامي إلى جمهورية النظرية، الحياة ١٤/ ٤/ ٢٠٠٠م.
٣٠٦: عزيز ضياء: المجهول في محاضرة الغذامي، الرياض ٢٩/ ١٢/ ١٩٨٩م.
٣٠٧: . . . . : ذكريات من أبها، عن محاضرة الغذامي ١٤/ ٩/ ١٩٨٩م.
٣٠٨: عصفور البحر: حوارات البنيوية، الجزيرة ٢٢/ ٢/ ١٤٠٨هـ.
٣٠٩ـ عفاف عبدالمعطي: الغذامي قاصاً، مجلة الثقافية/ الملحق الثقافي، لندن، فبراير ٢٠٠١م.
٣١٠ـ عكاظ/ القسم الثقافي: شهادات المثقفين عن الغذامي، شارك فيها: عبدالفتاح أبو مدين وعبدالمحسن القحطاني ومعجب الزهراني وحمد القاضي وعبدالعزيز السبيل وعثمان الصيني ومعجب العدواني، عكاظ ٣/ ١٢/ ١٩٩٩م.
٣١١: عكاظ/ القسم الثقافي، شهادات المثقفين عن الغذامي، شارك فيها: سهيل ادريس وشوقي بزيع وعبدالله الشهيل وغازي يموت ٥/ ١٢/ ١٩٩٩م.
٣١٢: عكاظ/ بدر السنبل: الرافضون لفصل الأدبي عن الثقافي، بمشاركة عدد من الكتاب، عكاظ ١/ ٧/ ١٤٢١هـ (٢٨/ ٩/ ٢٠٠٠م).
٣١٣ـ علي أحمد الديري: الجبروت الرمزي في خطاب الغذامي، جريدة الأيام، ٧/ ٥/ ٢٠٠٠م.
٣١٤ـ علي الديري: النقد الثقافي للغذامي، عرض، مجلة البحرين الثقافية، يناير ٢٠٠١م.
٣١٥: علي حرب: النقد الثقافي، عكاظ، ١٩٩٩.
٣١٦: علي حرب: الغذامي ومشروع النقد الثقافي، عكاظ ٤/ ٩/ ١٤٢١هـ (٣٠/ ١١/ ٢٠٠٠م).
٣١٧ـ علي حسون: آخر الأربعاء، ندوة الغذامي عن كتابه الخطيئة والتكفير،

المدينة/ الأربعاء ٢٠/ ٧/ ١٤٠٥هـ.
٣١٨ـ علي الدميني: الخطيئة والتكفير أحد خمسة كتب في القرن العشرين، الشرق الأوسط ١٦/ ٣/ ١٩٩٣م.
٣١٩ـ علي الدميني: هل يستحق الغذامي تلك الجائزة، الجزيرة ١٦/ ١٢/ ١٩٩٩م.
٣٢٠ـ علي الدميني: الغذامي وغواية الشعار، جريدة الوطن ٩/ ٨/ ١٤٢١هـ (٥/ ١١/ ٢٠٠٠).
٣٢١ـ علي الدميني: سحارة الغذامي وسيرته، الوطن/ أبها ١٢/ ١٠/ ١٤٢١هـ (٧/ ١/ ٢٠٠١). . الحلقة الثانية ١٩/ ١٠/ ١٤٢١هـ (١٤/ ١/ ٢٠٠١م). الحلقة الثالثة ٢٦/ ١٠/ ١٤٢١هـ (٢١/ ١/ ٢٠٠١م). . الحلقة الرابعة ٣/ ١١/ ١٤٢١هـ (٢٨/ ١/ ٢٠٠١م).
٣٢٢ـ علي الستراوي: ثقافة الوهم بين جذور التاريخ وواقع الإنسان، جريدة الأيام/ البحرين، ٧/ ٥/ ٢٠٠٠م.
٣٢٣ـ علي الستراوي: الغذامي وقراءة الأنساق الثقافية، الأيام/ البحرين ٣/ ٥/ ٢٠٠١م.
٣٢٤ـ علي الشرقاوي: تطبيقات الغذامي للنظرية، الأيام/ البحرين، ٢٨/ ١١/ ١٩٩٢م.
٣٢٥ـ علي الشدوي: ثلاث مقالات في نقد المرأة واللغة، عكاظ ٧/ ٣/ ١٩٩٧م و١٤/ ٣/ ١٩٩٧م.
٣٢٦ـ علي العمير: نعم للحداثة، لا للحداثة، رسالة للغذامي، عكاظ ١٥/ ٧/ ١٩٨٥م.
٣٢٧ـ . . . . : نعم للحداثة، لا للحداثة، نعم للغذامي، عكاظ ٥/ ٨/ ١٩٨٥م.
٣٢٨ـ . . . . : شعر وسرديات، مع الغذامي، عكاظ ١٢/ ٧/ ١٤١٧هـ.
٣٢٩ـ . . . . : كتاب الخطيئة والتكفير صدمة ثقافية، البلاد ١٨/ ١/ ١٩٨٦.
٣٣٠ـ . . . . : رسالة إلى الغذامي، المدينة/ الأربعاء ١٧/ ٥/ ١٤٠٣هـ.
٣٣١ـ . . . . : هزال ثقافي، عكاظ ٢٧/ ١٠/ ١٩٩٦م.
٣٣٢ـ علي العمير: الغذامي ظاهرة ثقافية، عكاظ ٢٥/ ٦/ ١٤٢٢هـ

(١٣/ ٩/ ٢٠٠١م).
٣٣٣ ـ علي العمير: طه حسين والغذامي، عكاظ ١/ ٧/ ١٤٢٢ (١٨/ ٩/ ٢٠٠١).
٣٣٤ ـ علي منصور القميش: الغذامي والإحالات التراثية للنظريات الحديثة في الأدب والنقد، جريدة الأيام/ البحرين، ٧/ ٥/ ٢٠٠٠.
٣٣٥ ـ عمر الطيب الساسي: الموقف من الحداثة والغذامي، البلاد ١١/ ٤/ ١٩٨٧.
٣٣٦ ـ عمر الطيب: مقال ضد الغذامي، اقرأ ١٧/ ٥/ ١٩٩٠.
٣٣٧ ـ عمر الطيب: مقال آخر مضاد، اقرأ ٢٤/ ٥/ ١٩٩٠.
٣٣٨ ـ عمر كوش: قراءة الغذامي لأمريكا، سوريا ١٩٩٩.
٣٣٩ ـ غازي عوض الله: مقالتان في اقرأ، العنوان. .؟ ١٤١٩. .؟
٣٤٠ ـ غازي القصيبي: الغذامي يكتب عن أمريكا، المجلة العربية ١٤٠٣.
٣٤١ ـ غازي القصيبي: مقالة عن المرأة واللغة، المجلة العربية، ١٤٠٦. .؟
٣٤٢ ـ غازي القصيبي: الغذامي يهجو الفحول، المجلة العربية شعبان ١٤٢١ (نوفمبر ٢٠٠٠).
٣٤٣ ـ غالية خوجة: قراءة في رحلة الى جمهورية النظرية، الجزيرة ٤/ ٢/ ١٩٩٩ وانظر: الشروق، سوريا ٤/ ١/ ١٩٩٩.
٣٤٤ ـ كريم عبد: النقد الثقافي للغذامي، الاتحاد/ أبوظبي، ٢٤/ ٥/ ٢٠٠١.
٣٤٥ ـ فهد السلمان: النقد وغربة الأديب، الرياض ٢٤/ ٢/ ١٤٢٢ (١٨/ ٥/ ٢٠٠١).
٣٤٦ ـ فابيولا بدوي: حداثة الفحولة، تؤكد رجعية الحداثة العربية، الوطن/ أبها ١٩/ ٢/ ١٤٢٢ (١٣/ ٥/ ٢٠٠١.
٣٤٧ ـ فايز أبا: الغذامي في مشهد الساحة، اقرأ ٧/ ٥/ ١٤٠٧
٣٤٨ ـ فضل الأمين: الغذامي وتشريح النص، الشراع/ بيروت ٢٦/ ١٠/ ١٩٨٧
٣٤٩ ـ فهد الحارثي: الحارثي يسأل، عكاظ ١٩/ ٢/ ١٩٩٠
٣٥٠ ـ فهد حسين حسن: نقد الواقع في سحارة الكذب، الجزيرة ٢٨/ ٢/ ٢٠٠٠.
٣٥١ ـ فهد حسين حسن: الكتابة الغذامية التحريضية، جريدة الأيام/ البحرين،

٧/ ٥/ ٢٠٠٠.
٣٥٢ ـ فهد العتيق: هل المرأة نص سردي جميل..؟، الجزيرة ١٧/ ٢/ ٢٠٠٠.
٣٥٣ ـ فيصل الجهني: قراءة في قراءة الأنساق الثقافية للغذامي، البلاد ١٨/ ١١/ ٢٠٠٠.
٣٥٤ ـ كامل صالح: لماذا نعلق أزمتنا على وهم الفكرة، قراءة في محاضرة الغذامي عن النقد الثقافي، عكاظ ١٦/ ٦/ ١٤٢١ (١٤/ ٩/ ٢٠٠٠).
٣٥٥ ـ كمال حمدي: الخطيئة والتكفير، الرياض ١٣/ ١/ ١٩٨٦.
٣٥٦ ـ كمال حمدي: بدون الألسنية نحن بلا فلسفة، الرياض ٢٤/ ٤/ ١٩٨٦.
٣٥٧ ـ لطفي: الغذامي يغوص في لغة المرأة، الوطن/ الكويت ع٧٥٠٨ ٢٨/ ٨/ ١٤١٧.
٣٥٨ ـ ليليان داود: الغذامي يتهم ادونيس بالرجعية، الشرق الأوسط ٢٠/ ١١/ ٢٠٠٠.
٣٥٩ ـ مانع الجهني: الغذامي أكثر ابداعا، اليمامة ١٢/ ٢/ ١٩٨٦.
٣٦٠ ـ المحرر الثقافي في مجلة الجيل: الغذامي.. هطول الإبداع المتجدد، مجلة الجيل، مارس ٢٠٠٠.
٣٦١ ـ محمد احمد عواد: نحو تفهم المصطلح النقدي عند الغذامي، عكاظ ٢/ ٣/ ١٩٨٧.
٣٦٢ ـ محمد البنكي: وليمة الغذامي، الأيام/ البحرين ١٩/ ٤/ ١٩٩٣.
٣٦٣ ـ محمد البنكي: قراءة في نموذج للتسويق الثقافي، الغذامي مديره العام، (أربع حلقات) ملحق رؤى، جريدة الأيام/ البحرين، يناير/ ٢٠٠١.
٣٦٤ ـ محمد الثبيتي: اقرأوا، الغذامي، اليمامة ٢٢/ ١١/ ١٤٠٥.
٣٦٥ ـ محمد الحربي: الغذامي يكسب قصب الرهان، اليمامة ٤/ ١/ ١٤٠٦.
٣٦٦ ـ محمد الحربي: وجوه أولى: عبدالله الغذامي، اليمامة ٧/ ٥/ ١٤٠٧.
٣٦٧ ـ محمد الحرز: مشروع الغذامي.. هل يخلق وعيا مضاداً أم لا..!؟، الجزيرة ١٧/ ٢/ ٢٠٠٠.
٣٦٨ ـ محمد حسن بريغش: وقفات مع حوار الغذامي، المسلمون ١٩/ ٥/ ١٩٩٥.
٣٦٩ ـ محمد بن خالد الفاضل: الغذامي يتخلى عن البنيوية، المدينة/ الأربعاء

٧/ ٧/ ١٤٢١ (٤/ ١٠/ ٢٠٠٠).

٣٧٠ـ محمد خير البقاعي: بعض ملامح النقد الثقافي، الجزيرة ٢٣/ ١٠/ ١٩٩٧.

٣٧١ـ محمد الدبيسي: الكتابة ضد الكتابة، النص الجديد ع٥ ابريل ١٩٩٦.

٣٧٢ـ محمد الدبيسي: الكتابة ضد الغذامي، الجزيرة ١٧/ ٥/ ١٩٩٢.

٣٧٣ـ محمد الدبيسي: النفاذ إلى الأعماق، الرياض ٢١/ ٥/ ١٩٩١.

٣٧٤ـ محمد ربيع الغامدي: الغذامي وشعرنة الذات، البلاد ١٠/ ٧/ ١٤٢١ (٧/ ١٠/ ٢٠٠٠م).

٣٧٥ـ محمد ربيع الغامدي: الشعرنة والسيسنة وأشياء أخر، الوطن/ أبها ١١/ ١٠/ ١٤٢١ (٨/ ١/ ٢٠٠١). الحلقة الثانية ١٩/ ١٠/ ١٤٢١ (١٤/ ١/ ٢٠٠١).

٣٧٦ـ محمد بن رجب: الغذامي في الساحة التونسية، المدينة/ الأربعاء ٢٥/ ١٢/ ١٤٠٧.

٣٧٧ـ محمد رضا نصر الله: الدكتوران خارج بريق المنصب، الرياض ٢٩/ ٤/ ١٩٩٧.

٣٧٨ـ محمد رضا نصر الله: هؤلاء وتقليم أظافر التاريخ، الرياض ١٤/ ١٠/ ١٩٨٧.

٣٧٩ـ محمد زايد الألمعي: ما بعد الغذامي وما قبله، البلاد ١٣/ ١١/ ١٩٨٨.

٣٨٠ـ محمد سبيلا: ما بعد الحداثة كنقد لاذع للحداثة، الحياة ٢٧/ ٥/ ١٩٩٩.

٣٨١ـ محمد شحاتة: المرأة واللغة أفضل الكتب مبيعا، مجلة الوسط ١٧/ ٢/ ١٩٩٧.

٢٨٢ـ محمد الطيب: عن الكتاب والجائزة قالت الساحة، شارك فيها: حمد الجاسر وحسين زيدان ومحمد العلي وفواز الدهاس وعلي الدميني وحسن النعمي وخالد المحاميد وعبدالعزيز الصقعبي وعالي القرشي وأحمد عائل فقيهي ومحمد علي قدس، عكاظ ١٤/ ١/ ١٩٨٦.

٣٨٣ـ محمد العباس: الغذامي والقصيدة والنص المضاد، عكاظ ٩/ ١٠/ ١٩٩٤.

٣٨٤ـ محمد العباس: الغذامي مجربا لمقولة النقد الثقافي، الرياض

٢٢/ ٧/ ١٤٢١ (١٩/ ٩/ ٢٠٠٠).

٣٨٥ـ محمد عبدالإله العصار: سؤال الذات وشكل الحوار، حول حوارات الغذامي، الرياض ع٧٠٦٩.
٣٨٦ـ محمد عبدالإله العصار: تشريح النص، الرياض ٦/ ١/ ١٩٨٨.
٣٨٧ـ محمد عبدالله مليباري: عدد من المقالات ضد الغذامي ومشروعه نشرت تباعا في جريدة الندوة، ومنها: ١٠/ ٧/ ١٤٠٥ و٥/ ١٠/ ١٤٠٥ و٢٦/ ١١/ ١٤٠٥ و٢٠/ ٢/ ١٤٠٦ و٢٧/ ٢/ ١٤٠٦ و١٩/ ٣/ ١٤٠٦ و٣/ ٤/ ١٤٠٦ وآخر غيرها في الجريدة ذاتها.
٣٨٨ـ محمد عبدالله الهويمل: الغذامي وأزمة الشرق، الرياض ٦/ ٥/ ١٩٨٨.
٣٨٩ـ محمد عبده يماني: الغذامي واجهة مشرفة لنقدنا الأدبي، الرياض ٢/ ١٢/ ١٩٩٨ وانظر المدينة ١/ ١٢/ ١٩٩٨، وعكاظ ١/ ١٢/ ١٩٩٨.
٣٩٠ـ محمد عبدالواسع: عرض لكتاب النقد الثقافي، مجلة قرطاس/ الكويت، ابريل ـ يونيو ٢٠٠١.
٣٩١ـ محمد العثيم: دعاء الغفران للاعب واللعبة، عن الغذامي والنقد الثقافي، الجزيرة ٧/ ١٢/ ١٩٩٧.
٣٩٢ـ محمد العثيم: قد لا يقدر الجميع على أعمال النقد الثقافي بأدوات نقد الأدب، عن دعوة الغذامي للنقد الثقافي، الجزيرة ٤/ ٤/ ١٩٩٩.
٣٩٣ـ محمد العثيم: ذلك الغذامي.. والراقصون في عادة الثقافة ونسقها المثير، الجزيرة ٢٣/ ١٢/ ١٩٩٩.
٣٩٤ـ محمد العثيم: مدخل نقد النسق الاجتماعي، مداخلة على مشروع النقد الثقافي للغذامي، الجزيرة ٢٣/ ٦/ ١٤٢١ (٢١/ ٩/ ٢٠٠٠).
٣٩٥ـ محمد العثيم: اسئلة حائرة حول النسق الثقافي والشعر، الجزيرة ٢٩/ ٧/ ١٤٢١ (٢٦/ ١٠/ ٢٠٠٠).
٣٩٦ـ محمد العلي: التأليف الإبداعي، عن المرأة واللغة، اليوم ١٤/ ١٢/ ١٩٩٦.
٣٩٧ـ محمد علي قدس: الخطيئة والتكفير، تجربة متميزة، مجلة اقرأ ٢٦/ ١/ ١٤٠٦.
٣٩٨ـ محمد علي قدس: الحداثة والتراث، رؤية الغذامي، اقرأ ١٤/ ٤/ ١٩٨٨.

٣٩٩ ـ محمد علي قدس: الناجحون والفاشلون، اقرأ ١٨/ ٨/ ١٤٠٧ .

٤٠٠ ـ محمد علي قدس: الغذامي.. رمز من رموز الثقافة العربية، الجزيرة ١٧/ ٢/ ٢٠٠٠ .

٤٠١ ـ محمد مختار الفتال: البلوت الثقافي، البلاد ١٠/ ١١/ ١٩٩٧ .

٤٠٢ ـ محمود أمين العالم: تعقيب على ندوة ما بعد الحداثة، العربي/ الكويت ١٩٩٧ .

٤٠٣ ـ محمود عارف: كلنا بالشعور يحمل حبا، المدينة/ الأربعاء ٨/ ٣/ ١٤٠٦

٤٠٤ ـ مختار سيدي الغوث: النقد الذي مات، مجلة المعرفة، ذو القعدة ١٤١٩ .

٤٠٥ ـ مرزوق بن صنيتان بن تنباك: العم مذكر والغذامي وشيخ القبيلة، الرياض ٢٤/ ١٠/ ١٩٩٦ .

٤٠٦ ـ مشعل السديري: الكلام المبتور، عكاظ ٧/ ١/ ١٩٩٥ .

٤٠٧ ـ مشعل السديري: الغذامي والنقد الثقافي، عكاظ ٤/ ١١/

٤٠٨ : مصطفى عبدالواحد: حوار حول فكر الغذامي، المدينة/ الأربعاء ١٤/ ٧/ ١٤٢١ .

٤٠٩ : مصطفى عبدالواحد: الفحولة المفترى عليها، المدينة ١٤/ ١١/ ١٤٢١ .

٤١٠ ـ معجب سعيد العدواني: حتى شكسبير كان سارقا، عكاظ ٢٩/ ١٠/ ١٩٩٦ .

٤١١ ـ معجب سعيد العدواني: التكريم والكتابة، الرياض ٩/ ١٢/ ١٩٩٩ .

٤١٢ ـ معجب الزهراني: الغذامي والقفزة النوعية في خطابنا النقدي، الإصلاحي، الرياض، ٩/ ٢/ ١٤٢٢ (٣/ ٥/ ٢٠٠١)/ .

٤١٣ ـ معمر عطوي: شهادات من لبنان، شارك فيها: سهيل إدريس، وشوقي بزيع وعبدالله الشهيل، وغازي يموت، عكاظ ٥/ ١٢/ ١٩٩٩ .

٤١٤ ـ مقبل العيسى: مع الغذامي في بحثه عن المنهج، الرياض ٣/ ١/ ١٩٨٦ .

٤١٥ ـ منذر عياشي: الرجل السؤال، مجلة (الإخبارية) نشرة تصدرها جامعة البحرين، العدد ٨٧، مايو ٢٠٠٠ .

٤١٦ ـ ناظر كاظم: عن الغذامي.. وسحرة القراءة، جريدة الأيام/ البحرين، ٧/ ٥/ ٢٠٠٠ .

٤١٧ ـ نادر كاظم: الغذامي ولعبة التقاطعات والاختلاف، مجلة (الإخبارية)،

نشرة شهرية تصدرها جامعة البحرين، العدد ٨٧، مايو ٢٠٠٠.
٤١٨ - نادر كاظم: الغذامي وتقابلات النقد الثقافي، ملحق رؤى/ الأيام/ البحرين، يناير ٢٠٠١.
٤١٩ - نادر كاظم: اتصال وانفصال ناقدين سعودي ومغربي، (الغذامي ومفتاح)، جريدة الحياة، ملحق آفاق، ٢٤/ ١/ ٢٠٠١.
٤٢٠ - نادر كاظم: أدونيس وقاسم أمين في المراجعة النقدية (الغذامي وليلى أحمد). ثلاث حلقات، الرياض ٢١/ ١١/ ١٤٢١ (١٥/ ٢/ ٢٠٠١).
٤٢١ - نادر كاظم: أدونيس ونازك الملائكة والموقف من تجربتهما في سردية الغذامي. الأيام/ البحرين، ملحق رؤى، ١٨/ ٢/ ٢٠٠١.
٤٢٢ - نادر كاظم: الغذامي والنقد الثقافي ومشاعر الخطيئة والتكفير، الرياض ٩/ ٢/ ١٤٢٢ (٣/ ٥/ ٢٠٠١).
٤٢٣ - النادي الأدبي الثقافي بجدة: حفل تكريم، شارك فيه: محمد حسين زيدان وعزيز ضياء ورضا عبيد وعمر الطيب الساسي، انظر البلاد ١/ ٢/ ١٩٨٦.
٤٢٤ - النادي الأدبي الثقافي بجدة: حفل تكريم وتوديع، شارك فيه: أبو تراب الظاهري (قصيدة) ومحمد حسين زيدان وعبدالفتاح ابو مدين وعمر الطيب الساسي وسعيد السريحي (قصيدة) ومحمد عارف (قصيدة) والشريف منصور (قصيدة)، انظر جريدة المدينة ٦/ ١١/ ١٤٠٣.
٤٢٥ - النادي الأدبي الثقافي بجدة: حفل استقبال وتكريم، شارك فيه عدد من الأدباء والرواد، انظر عكاظ ١/ ١١/ ١٩٨٤.
٤٢٦ - ناصر الخزيمي: تأنيث القصيدة بين الخطيئة والتكفير، الرياض ١٧/ ٢/ ٢٠٠٠.
٤٢٧ - ناصر الفراعنة: التنكيل بما جاء في قول الغذامي من الأباطيل، المسائية ١٩/ ١/ ١٤٢١ (٢٤/ ٤/ ٢٠٠٠).
٤٢٨ - نايف رشدان عتيق: مجهر الآراء، ملحق تكريمي في جريدة الرياض، شارك فيه: عبدالله بن إدريس ومحمد بن حسين وعبدالله المعيقل واحمد فضل شبلول وناصر الرشيد ومحمد علي قدس ونذير العظمة وحسن الهويمل، وفي القسم الثاني شارك: منصور الحازمي ومعجب الزهراني وسعيد السريحي وجاسر الجاسر وعالي القرشي وسعد البازعي وأبو

عبدالرحمن بن عقيل، انظر الرياض ٢٨/ ١١/ ١٩٩١ و٥/ ١٢/ ١٩٩١ .
٤٢٩ ـ نايف رشدان عتيق : الغذامي عقبال العالمية، الرياض ٢٣/ ٣/ ١٩٩٧ .
٤٣٠ ـ نايف رشدان عتيق : زملاء الغذامي يحتفون ويقدرون، الرياض، ٩/ ١٢/ ١٩٩٩، شارك فيه : ناصر الرشيد وعبدالله بن ادريس وحسن السبع وميجان الرويلي ومحمود الربداوي ومرزوق بن تنباك وحنا مينا وممدوح عدوان وعبدالله ابو هيف وابتسام الصمادي وعبداللطيف الأرناؤوط وقمر الكيلاني .
٤٣١ ـ نايف رشدان عتيق : الغذامي المعنى الجديد للجائزة، الرياض ٢٣/ ٢/ ٢٠٠٠ .
٤٣٢ ـ نجم الدين سمان : الغذامي يقارب وجه أمريكا الثقافي، تشرين الأسبوعية، سوريا ٥/ ٤/ ١٩٩٩ .
٤٣٣ ـ نسيم الصمادي : الموقف والحوار، حول محاضرة الغذامي عن الموقف من الحداثة، الجزيرة ٥/ ١٢/ ١٩٨٢ .
٤٣٤ ـ نورة خالد السعد : الغذامي ومنهجية التكفير، الرياض ٢٨/ ١٢/ ١٩٩٨ .
٤٣٥ ـ هادي اسماعيل : عبدالله الغذامي ونسق يطرد نسقا، الحياة ١٠/ ١/ ٢٠٠١ .
٤٣٦ ـ هدى الدغفق : الغذامي وثقافة النقد، الجزيرة ١٧/ ١٢/ ١٩٩٦ .
٤٣٧ ـ الوسط : المرأة واللغة من كتب النهضة، مجلة الوسط ٢٩/ ١٢/ ١٩٩٧ .
٤٣٨ ـ وليد قصاب : في مناقشة هادئة مع الغذامي والحداثة، المسلمون ٢٨/ ٤/ ١٩٩٥ .
٤٣٩ ـ يحيى عبدالله المعلمي : عن البنيوية نبئونا وعن الحداثة حدثونا، المدينة/ الأربعاء ١/ ١١/ ١٤٠٨ .
٤٤٠ ـ يحيى عبدالله المعلمي : الشعر بين الشابي والغذامي، المدينة/ الأربعاء ١٠/ ٢/ ١٤٠٩ .
٤٤١ ـ يوسف الذكير : قراءة في النقد الثقافي للغذامي، اليمامة ٨/ ١٢/ ١٤٢١ (٣/ ٣/ ٢٠٠١).

فهرس الموضوعات

الموضــــــــوع	الكاتب	الصفحة
تقديم الكتاب: من هو الغذامي	عبدالرحمن السماعيل	٥ ـ ١٤
الرؤية والمنهج عند الغذامي	إدريس المليح	١٥ ـ ٣٠
الإمكانات والعوائق في المشاكلة والاختلاف	إدريس جبري	٤١ ـ ٦٢
الغذامي .. خطاب في الشعرنة	أسامة الملاّ	٦٣ ـ ٧٢
عبدالله الغذامي: الشبيه المختلف	حاتم الصكر	٧٣ ـ ٨٦
النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية	حامد أبوأحمد	٨٧ ـ ١٠٠
ملامح النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي المعاصر: الغذامي نموذجاً	حسن البنا عزالدين	١٠١ ـ ١٢٦
من الخطيئة والتكفير إلى النقد الثقافي: دراسة انتقائية	خالد سليمان	١٢٧ ـ ١٦٨
النقد الثقافي والنسق الثقافي: قراءة نقدية في تأنيث القصيدة والقارئ المختلف	سعيد يقطين	١٦٩ ـ ١٩٦
قراءة في مشروع الغذامي النقدي	عالي سرحان القرشي	١٩٧ ـ ٢٢٤
حكاية سحارة: سيرة فكرية بخيال مستحيل	عبدالرحمن السماعيل	٢٢٥ ـ ٢٥٨
الشعرنة بين السياسة والشعر	عبدالعزيز السبيل	٢٥٩ ـ ٢٦٨

الموضـــــوع	الكاتب	الصفحة
الدكتور عبدالله الغذامي والتأسيس لمنهج عربي في النقد الأدبي: قراءة في كتاب الخطيئة والتكفير	عبدالعزيز المقالح	٢٦٩ ـ ٣٠٢
النقد الثقافي: مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق	عبدالله إبراهيم	٣٠٣ ـ ٣٥٢
قراءة في مشروع الغذامي	عبدالله الفيفي	٣٥٣ ـ ٣٨٢
عبدالله الغذامي في مسعاه نحو تأسيس قيمة ابداعية للأنوثة	فاطمة المحسن	٣٨٣ ـ ٤٠٠
عبدالله الغذامي وقراءة النص	قاسم المومني	٤٠١ ـ ٤٢٦
قراءة النص التراثي في كتاب الخطيئة والتكفير	محمد صالح الشنطي	٤٢٧ ـ ٤٦٠
النقد الثقافي: نظرية جديدة أم مشروع جديد	معجب الزهراني	٤٦١ ـ ٤٨٤
الغذامي وأقنعة الموت	معجب العدواني	٤٨٥ ـ ٥٠٦
قراءة بدون مركز: ملاحظات حول النقد الثقافي لعبدالله الغذامي	يحيي أبو الوليد	٧٩٥ ـ ٥١٨
الملحق الأول: حوارات مع الغذامي		٥١٩ ـ ٥٣٠
الملحق الثاني دراسات عن أعمال الغذامي		٥٣١ ـ ٥٤٦
الملحق الثالث: مداخلات ومقالات حول الغذامي		٥٤٧ ـ ٥٧٦
الفهرس		٥٧٧ ـ ٥٧٨
صدر من كتاب الرياض		٥٧٩ ـ ٥٨٦

نبذة عن الكاتب

من هو الغذامي؟

لعل أصدق وصف يمكن أن يوصف به الدكتور عبدالله الغذامي هو ذلك الوصف الذي وصف به ولان بارت في الخطيئة والتكفير حين قال عنه «إنه وهب مقدرة خارقة على التحول الدائم والتطور المستمر فجعل ذاته اشارة حرة فخلاها دالا عائماً لا يحد بمدلول»، إنني لا أجانب الحق إذا قلت إن هذه الجملة المركزة انغرست في ذهن الغذامي منذ قراءته الاولى لرولان بارت في التحولات الدائمة، فعقد العزم على أن يكسر أي حد يمكن أن يحد من انطلاقته كإشارة حرة، أو يؤطره في اطار معرفي واحد بحيث يصبح كالرمز التجاري الثابت الدال على شركة معينة. هذا التأطير المعرفي، أو إن شئت قل الثقافي، يرفضه الغذامي جملة وتفصيلا؛ ولهذا فاننا نجده مغرماً إلى حد الهيام بالمفاجآت التي تجعل القارئ مشدوهاً أمام قدرته على التخفي، أو اخفاء ما لديه، لائماً نفسه على عجزه عن التوقع بما يمكن أن يقدمه. هذه الصفة (الزئبقية) عرفها كل من كتب عنه وعن مشروعه الثقافي، فالغذامي لا يمكن أن يمكث في مكان واحد زمناً طويلا، وحين تطمئن إلى وجوده في مكان ما، فإنك تفاجأ به في مكان آخر.

هذا هو الغذامي الذي تقلقه توقعات قارئه فيعمل جاهداً للانتصار عليها بمفاجآت تثير دهشته وإعجابه. وما بين يدي القارئ في هذا الكتاب قراءات متعددة لمشروعه النقدي، ومشواره الذي بدأه بالخطيئة والتكفير، فشغل الناس منذ منتصف الثمانينيات وحتى هذه اللحظة.

من مقدمة المحرر

السعر: ١٥ ريالاً سعودياً

ردمك: ٩ - ٠١ - ٨٧٧ - ٩٩٦٠
٥ - ٠٣ - ٨٧٧ - ٩٩٦٠ (ج٢)